

القضايا التطريزية في القراءات القرآنية

دراسة لسانية في الصوائت الإيقاعية

الجزء الأول

الدكتور

أحمد البايبي

جامعة مولاي إسماعيل - مكناس - المملكة المغربية



القضايا التطريزية في القراءات القرآنية

دراسة لسانية في الصوارة الإيقاعية

الدكتور

أحمد البايبي

جامعة مولاي إسماعيل - مكناس - المملكة المغربية

الجزء الأول

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد - الأردن

2012

الكتاب

القضايا التطريزية في القراءات القرآنية
دراسة لمسانية في الصوت الإيقاعية

تأليف

أحمد البايبي

الطبعة

الاولى، 2012

عدد الصفحات: 757 2/1

القياس: 24×17

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(2011/7/2667)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-442-1

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962) خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalkotob@yahoo.com

almalkotob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - المبدلي - تلفون: 079 / 5264363

مكتبة بيروت

روضة الفدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

الإهداء

إلى روحك يا أبي عبد السلام،
يا من أحببت الناس صادقاً فنفعتهم،
إليك يا أمي أمينة أمد الله في عمرك،
إليك يا زوجتي سلوى، كفاء ما أعطيت،
إليكم يا أبنائي إلياس وسهلية وسناء
يا أيها الحُضُن العاشق للعلم،
عسى أن تتال حظاً منه،
إليكم يا إخواني وأخواتي جميعاً،
أهدي هذه المحاولة، عسى أن تجدوا
فيها ما ترجون.

فهرس المحتويات

الجزء الأول

1	مقدمة البحث
	الباب الأول: الملامح التطريزية: طبيعتها ووضعها في المدارس الصوتية وفي التراث
7	العربي القديم
9	الفصل الأول: طبيعة الملامح التطريزية
11	0.1 تمهيد:
12	1.1 طبيعة الملامح التطريزية
16	2.1 الأساس الأصواتي:
21	3.1 الأساس الصوتي:
23	4.1 مجال امتداد الملامح التطريزية:
27	5.1 خلاصة:
29	الفصل الثاني: الملامح التطريزية في الصوتة الكلاسيكية بين الإهمال والإعمال
31	0.2 تمهيد
32	1.2 المدارس الفونيمية البنوية وتهميش الملامح التطريزية
32	1.1.2 النظرية البلومفيلدية/ أو اللسانيات الوصفية
33	2.1.2 مدرسة براغ
33	1.2.1.2 نظرية تربوتسكوي
43	2.2.1.2 نظرية ياكبسون
45	3.1.2 النظرية الوظيفية
47	4.1.2 النظرية الـكلوسماتية
50	5.1.2 النظرية البنوية الأمريكية
56	2.2 النظرية التطريزية الفريزية وإعمال الملامح التطريزية
71	3.2 الصوتة التوليدية المعيار وإقصاء الملامح التطريزية
71	1.3.2 المكون الصوتي في النظرية المعيار
74	2.3.2 الوضع اللساني للمقطع في النظرية المعيار
78	3.3.2 التبر في النظرية المعيار

81	4.3.2 النغم والتنغيم والطول في النظرية المعيار
84	4.2 خلاصة وتقويم
89	الفصل الثالث: الصوارة الحديثة وانبعث قضايا التطريز
91	0.3 تمهيد
92	1.3 ميلاد الصوارة التوليدية الحديثة في أحضان التطريز
92	1.1.3 الصوارة المستقلة القطع وقضية النغم:
95	1.1.1.3 أنغام النطاق:
98	2.1.1.3 استقرار النغم
101	3.1.1.3 مستويات اللحن
101	4.1.1.3 الأنغام الطافية
102	5.1.1.3 الامتداد الآلي
104	2.1.3 الصوارة العروضية وقضيتا النبر والإيقاع اللسانيين
107	2.3 نظرية المجالات التطريزية وقضايا التطريز
107	1.2.3 في المجالات التطريزية
108	2.2.3 نظرية المجالات التطريزية والهرمية التطريزية
	3.3 نظرية المجالات التطريزية والبنيان الهرميان الإيقاعية والتطريزية في
115	سيلكوك (1984)
117	1.3.3 البنية الإيقاعية
119	2.3.3 دور البنية الإيقاعية في الوصف اللساني
126	3.3.3 الهرمية التطريزية
126	1.3.3.3 المقطع
130	2.3.3.3 المكونات فوق المقطعية
130	1.2.3.3.3 المركب التنغيمي
132	2.2.3.3.3 المركب الصواتي
133	3.2.3.3.3 الكلمة التطريزية
134	4.2.3.3.3 الضعيلة
135	4.3 التحويل بين التركيب والصوارة
139	5.3 خلاصة
141	الفصل الرابع: القضايا التطريزية في التراث العربي القديم

143	0.4 تمهيد
144	1.4 القضايا التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية العربية القديمة
144	1.1.4 سبب إغفال النحويين والصرفيين للظواهر التطريزية في نظر المستشرقين والعرب المحدثين
146	2.1.4 النبر والتنغيم في الدراسات النحوية والصرفية القديمة
151	2.4 القضايا التطريزية في الدراسات الأصولية والبلاغية والتقدية والإنشائية القديمة
156	3.4 القضايا التطريزية في كتب الموسيقى والخطابة
159	1.3.4 عوامل اهتمام كتب الموسيقى والخطابة بالتطريز
159	2.3.4 المقطع: بنيت وأشكاله
161	3.3.4 علاقة المقاطع بالظواهر التطريزية
163	4.3.4 في قواعد التنغيم والنغم والنبر والإيقاع
169	4.4 خلاصة
171	الباب الثاني: التنغيم في القراءات القرآنية
173	الفصل الأول: بواعث التطريز في القرآن الكريم وقراءاته
175	0.1 تمهيد
176	1.1 الطبيعة الصوتية للقرآن الكريم نزولا وتبليغا وضبط التطريز
181	2.1 لحون العرب وملاحم التطريز
184	3.1 القراءة المرتلة وتوقيع التطريز القرآني
186	1.3.1 الترتيل وملمح الوقف
187	2.3.1 الترتيل والنغم والتنغيم
188	3.3.1 الترتيل والمد والنبر والإيقاع
191	4.1 الرسم القرآني وقضايا التطريز
191	1.4.1 اللغة والكتابة
196	2.4.1 الطبيعة المقطعية للرسم القرآني
198	3.4.1 إغناء الرسم القرآني قصد التمثيل للتطريز
198	4.4.1 الطبيعة الأصواتية لقواعد الكتابة القرآنية والظاهرة التطريزية
202	1.4.4.1 الحذف
202	1.1.4.4.1 حذف الألف

205	2.1.4.4.1 حذف الواو
206	3.1.4.4.1 حذف الياء
209	4.1.4.4.1 حذف النون والميم
209	2.4.4.1 الزيادة
209	1.2.4.4.1 زيادة الألف
213	2.2.4.4.1 زيادة الواو
214	3.2.4.4.1 زيادة الياء
215	3.4.4.1 قاعدة الحمزة
216	4.4.4.1 قاعدة البدل
222	5.4.4.1 قاعدة الفصل والوصل
225	6.4.4.1 قاعدة ما فيه قراءتان
226	5.1 الترقيم القرآني وقضايا التطريز
226	1.5.1 أصول نشأة الترقيم القرآني
230	2.5.1 علامات الترقيم القرآني
230	1.2.5.1 علامات الوقف
233	2.2.5.1 علامات التجويد
236	3.2.5.1 علامات مكملة للرسم
238	3.5.1 الوظيفة التطريزية للترقيم القرآني
242	6.1 خلاصة
243	الفصل الثاني: ملمح التنغيم في القراءات القرآنية: قضاياها، وأماطه، ووظائفه
245	0.2 تمهيد
245	1.2 قضايا أساس في تحليل التنغيم
245	1.1.2 وضعية التنغيم في الدراسات اللسانية العامة والعربية
254	2.1.2 العربية المعيار لغة تنغيمية
255	2.2 وظائف التنغيم في لغة القرآن
255	1.2.2 الوظيفة الانفعالية التعبيرية
261	2.2.2 الوظيفة التركيبية
267	3.2.2 الوظيفة الدلالية
285	3.2 الأنماط التنغيمية في القراءات القرآنية

285	1.3.2 الأنماط التنغيمية في الدراسات اللسانية العربية الحديثة
287	2.3.2 الأنماط التنغيمية في كتب القراءات القرآنية
288	1.2.3.2 منحنى الرفع
295	2.2.3.2 منحنى العدل أو بين بين
297	3.2.3.2 منحنى الخفض
305	4.2 خلاصة وتقويم
307	الفصل الثالث: نحو التنغيم أو البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة
309	0.3 تمهيد
310	1.3 البنيان التنغيمية والإيقاعية وأولية نبر العلو الموسيقي في نظرية سيلكورك
310	1.1.3 التمثيل الصوتي والأصواتي للتنغيم والبنية الإيقاعية
315	2.1.3 تقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية
320	3.1.3 إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة واقتنائها
323	2.3 البنية التنغيمية والبؤرة
323	1.2.3 الإطار النظري لعلاقة البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي
326	2.2.3 علاقة البؤرة والتطريز
331	3.3 البنيان التنغيمية والإيقاعية والبؤرة في العربية القرآنية
331	1.3.3 التمثيل الصوتي والأصواتي للتنغيم في عربية القرآن
337	2.3.3 تقطيع المركبات التنغيمية في العربية القرآنية
339	3.3.3 البؤرة والبنية التنغيمية في العربية القرآنية
340	4.3.3 علاقة البؤرة والتطريز في العربية القرآنية
345	5.3.3 العلاقة بين التنغيم والملاح التطريزية في العربية القرآنية
358	4.3 خلاصة وتقويم
361	الفصل الرابع: التنغيم وبنية اللغة العربية: أو نحو صواتة إيقاعية
363	0.4 تمهيد
364	1.4 التنغيم وتوجيه النحو
366	1.1.4 تعويض التنغيم للمقولات التركيبية
366	1.1.1.4 تعويض التنغيم للصفة والحال عند الحذف أو الإضمار
370	2.1.1.4 تعويض التنغيم للمضاف والمضاف إليه المحذوفين
371	3.1.1.4 تعويض التنغيم لهزة الاستفهام وياء النداء المحذوفين

377	2.1.4 التنغيم ورفع اللبس التركيبي
384	2.4 التنغيم وخرق القواعد النحوية
384	1.2.4 الحرق على المستوى التركيبي
384	1.1.2.4 فصل التنغيم بين طرفي الوصف أو التعليق
385	2.1.2.4 الفصل بين الموصول وصلته
385	3.1.2.4 الاعتراض بين المضاف والمضاف إليه
385	2.2.4 الحرق على المستوى الصرفي
388	3.2.4 الحرق على المستوى الصوتي
389	4.2.2 الحرق على المستوى الإعرابي
390	3.4 خلاصة

أفضت المدارس اللسانية التقليدية إلى خلاصة مفادها أن الزمن الذي تتعاقب في غرضه وحدات السلسلة الكلامية هو زمن ذو بعد أحادي وخطي، وكان من نتائج هذا التصور للزمن ولعلاقته باللغة الخلو من أي تقطيع للسلسلة الكلامية تقطيعاً قطعياً Segmental Segmentation.

وعلى الرغم من الإقرار بوجود وحدات صوتية أخرى أصغر حجماً من القطعة (أوالفونيم) من قبيل: الملامح، و(المورات)، وأكبر حجماً مثل: المقاطع والتفعيلات، والاهتداء إلى اقتران الملامح التطريزية بوحدات فوق قطعية، إلا أن التصور الأحادي للزمن والتمثيل الخطي لوحدة السلسلة الكلامية قاداً في نهاية المطاف المدارس اللسانية الكلاسيكية (باستثناء المدرسة الفريثة التطريزية (أومدرسة لندن)) إلى اعتماد تقطيع السلسلة الكلامية وتجزئتها إلى قطع صامتة ومصوتية (وفي التراث العربي حروف وحركات)، ورغم الإيضاحات التي أقرها هذا الاتجاه أوداك، ورغم الإشرافات التي تضمنتها التراث اللساني العربي القديم في هذا الصدد، فإن الذاكرة الصوتية لم يطبعها سوى الانقطاع، فكان التمثيل الصوتي فقيراً وضعيفاً وسطحياً (مسطحاً) على الرغم من كل الإنجازات التي تحققت في هذا المضمار^(١).

هكذا ظل التحليل القطعي بعامه وضمنه ألتقطيع القطعي بخاصة سائداً ومعتمداً في المدارس الكلاسيكية على اختلافها وتنوعها، وظل التمثيل الصوتي تمثيلاً أحادياً وخطياً.

وفي ظل هذا التصور ظل التطريز من حيث ملامحه، ووحداته، وهرميته، وبنيته للأقوال، ودوره اللساني... أوما تصطلح عليه هذه المحاولة ألقضايا التطريزية يحتل موقعا هامشياً وثانويًا في النظريات والنماذج اللسانية التقليدية بعامه.

ولن ينيق فجر التطريز انبثاقاً واضحاً ومنظماً إلا على إيقاع النقد القوي الذي قدمه هولدمسميث (1976، 1) وب) لفرضية التجزيء المطلق، وسيوضح مع هذا التصور الجديد الذي ما زال في طور التبلور أن الصوت المتسلسل زمنياً ترافقه إخبارات مترامنة ولكنها مستقلة، وتتكون -زيادة على القطع الصامتة والمصوتية واللامح القطعية- من الأنغام والتبرات، والمدود والوقوف والإيقاعات... ومن المقاطع والتفعيلات والكلمات، والمركبات (الصوتية والتفصيمية)، والأقوال... الخ.

وبهذا أصبح التمثيل غنياً؛ متعدد الأسطر والمستويات والأبعاد، يتخذ أشكالاً متعددة وينتظم في سراق هرمية متنوعة.

إنه الإطار العام الذي يحتضن أطروحة ألقضايا التطريزية في القراءات القرآنية، التي تكمن أهمية اتخاذها موضوعاً للدراسة في الإسهام في البرهنة على أن قضايا التطريز، التي هي قيد الدرس في الصوتية التوليدية الحديثة، ليست ابتكاراً خالصاً للسانين الحاليين، فقد تكون الإشرافات والبصائر التي تضمنتها

^(١) حنون، مبارك (قيد الطبع): في هتمدة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفوتولوجية، ص 2

التراث اللساني الإنساني عامة، والإطارات النظرية السابقة بخاصة معالم مضئية في طريق اللسانيين المعاصرين. إنه، من جهة، يبرز لإسهام تراثنا في دراسة هذه القضايا، ومن جهة ثانية، تعميق لشعور التكامل والاستمرارية المطلوبين بدل واقع القطيعة والأحادية السائدين في تطوير المعرفة الإنسانية، وفي التاريخ لها. إلا أن بلوغ ذلك يقتضي تحقيق هدف عام لا بد منه، وهو إثبات وجود هذه الملامح أولا، وهذا المعطى الوصفي ليس أمرا هينا ما دامت أطاريح كثير من الدارسين قد أمعن في نفي التطوير عن الأقوال العربية بعامة والقول القرآني منها بخاصة، أوجانب منه، وشككت في دوره اللساني.

ويمكن أن يسهم هذا العمل في تجميع ما تنثر من الإشارات التطويرية وإبرازها، خاصة ما ارتبط منها بالقول القرآني وتفرق في كتب القراءات القرآنية، وإعراب القرآن وتجويده وتفسيره ومعانيه وإعجازه ورسمه... أوعلومه بعامة. وهذه الإشارات كانت نظرية فيما يتعلق بالطول والوقف والإيقاع، بينما ظلت تطبيقية في عمومها فيما يتعلق بالتنغم (والنغم) والنبر. ويمكن أن تضم إليها الجهود النظرية التي حفلت بها كتب الموسيقى والخطابة العربية القديمة في إطار ما تميز به تراثنا من تكامل معارف.

إلا أن عملنا يتجاوز أفقه الكشف والتاريخ، أوحى إعادة الاعتبار للإسهام العربي في تاريخ الصوتنة وتحديدًا في التقطيع الصوتي. وما من شك أن اقتران الدراسات اللسانية العربية القديمة بالنصر القرآني كان من أسباب تهيب الدارسين الغربيين منها، والذين صرفهم الاختلاف العقدي، فقفزوا عن معالمها المضئية في درب الدراسات اللسانية، وأهملوها ولو من باب التاريخ للصوتنة. لقد كان من النتائج التي آل إليها نسيان تراث العرب في اللسانيات العامة حصول قطع في تسلسل التفكير اللساني عبر الحضارات الإنسانية. فنهضت الحضارة الغربية على حصيللة التراث اليوناني أساسا ولكن في معزل عن مستخلصات ثمانية قرون من مخاض التفكير اللغوي عند العرب، حتى جاز لنا أن نقرر افتراضا أن أهل الغرب لو انتبهوا إلى نظرية العرب في اللسانيات العامة عند نقلهم لعلومهم في فجر النهضة لكانت اللسانيات المعاصرة على غير ما هي عليه اليوم. بل لعلمنا كانت تكون قد أدركت ما لم تدركه إلا بعد إمداد⁽¹⁾.

وتأسيسا على ذلك بطمح هذا العمل:

- أن يقدم تفسيراً دقيقاً وشاملاً وبسيطاً للملامح التطويرية في القول القرآني من خلال ما تتيحه القراءات القرآنية المشهورة والشاذة بعامة من متن لساني قرآني يمتاز بالتنوع والثراء، ومن وراء ذلك تقديم تفسير للتطوير في اللغة العربية ما دام القرآن الكريم يمثل مصدرا من مصادرها.

(1) السدي، عبد السلام (1981)، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص. 23

- أن يبرز الدور اللساني للتطريز من خلال الكشف عن دور ملامحه في بُنية القول القرآني، ويقتضي ذلك تحديد الجوانب التي يؤثر من خلالها التطريز في المستويات اللسانية بعامة، والمستوى التركيبي منها بخاصة.
- أن يكشف عن مظاهر التفاعل والتأزر بين ملامح التطريز وعن مقدار إسهام كل منها في تشكيل بنية تطريزية.
- أن يسهم في تأسيس 'صوارة' إيقاعية تسهم بدورها، من خلال القول القرآني، في الكشف عن الانتظام الإيقاعي للغة العربية.

وقد اتخذت هذه الدراسة من القراءات القرآنية متنا لها واستثمرت الرباط الوثيق بين القرآن وقراءاته، فكل أداء للقرآن الكريم لا يتم إلا من خلال قراءة قرآنية معينة، يقول ابن خلدون في هذا الشأن: «القرآن هو كلام الله المنزل على نبيه المكتوب بين دفتي المصحف وهو متواتر بين الأمة إلا أن الصحابة روه عن رسول الله ﷺ على طرق مختلفة في بعض ألفاظه وكيفيات الحروف في أدائها وتوغل ذلك واشتهر إلى أن استقرت منها سبع طرق معينة تواتر نقلها أيضا بأدائها واختصت بالانتساب إلى من اشتهر بروايتها من الجسم الغفير فصارت هذه القراءات السبع أصولا للقراءة وربما زيد بعد ذلك قراءات أخر لحقت بالسبع...»^(١).

وبما أن المحاولة هي دراسة في الصوارة التطريزية، وعن الموضوع هو القراءات القرآنية المشهورة والشاذة، والهدف هو تقديم تفسير صوتي للملامح التطريزية وإبراز دورها اللساني في بنية القول القرآني وفي بناء بنية تطريزية، والكشف عن الطبيعة الإيقاعية للغة القرآنية بخاصة والعربية بعامة، فقد كان لزاما أن يكون الإطار النظري ملائما لتحقيق هذه الأهداف، لذلك اخترنا نظرية المجالات التطريزية أو الصوارة المركبة أو الصوارة الإيقاعية إطارا نظريا توليديا لعلنا، من خلال النموذج الذي قدمته سيلكورك (1984، و1995)، مع التحلي بالشجاعة الأدبية التي تتيح لنا أن نقوم ونصوبه بما نراه ملائما لمعطيات الحقن القرآني بخاصة والمثن العربي بعامة، وسنعمل على تقديم هذا الإطار النظري مقسما بما يتلاءم والقضية التطريزية المعالجة.

ومن مجموع ما أنفضت إليه مقاربة ألقضيا التطريزية في القراءات القرآنية، متنا ومنهجيا، وطريقة واستنتاجا، تشكل المحتوى العام لهذه المحاولة، فكانت بعد المقدمة والخاتمة في أربعة أبواب:

خصص الباب الأول للكشف عن الملامح التطريزية في المدارس الصوتية وفي التراث العربي القديم؛ لقد تعقبت هذه الدراسة التطريز من خلاله ما قدمه تاريخ الصوارة الغربية والعربية في هذا الشأن، ولأن هذا الباب اتخذ طابعا كشفيا من جهة، ومنهجيا من جهة ثانية، فإنه قد تجرأ إلى أربعة فصول؛ عني الفصل الأول بتطويق ما يصطلح عليه في الدراسات اللسانية: الملامح التطريزية Prosodic Features؛

^(١) ابن خلدون، عبد الرحمن (د.ت): مقدمة ابن خلدون، ص. 484

من حيث طبيعتها وأسمها الأصواتية والصواتية، وبيان مجال اشتغالها، وانشغل الفصل الثاني بإبراز مظاهر الأعمال وتحليلات الإهمال في تناول الصوتية الكلاسيكية: البنيوية والفريية والتوليدية المعيار للملاحح التطريز، بينما أفرد الفصل الثالث للصوتية الحديثة وانبعاث قضايا التطريز؛ حيث تم تبين الوضع الذي بدأت تحظى به ملاحح التطريز داخل الصوتيات الحديثة، وإبراز العلاقة الجديدة التي شرعت في نسجها الصوتية مع التركيب، من خلال المقاربة القائمة على النهاية في إطار نظرية المجالات التطريزية، وتم بسط الإطار النظري الذي سيؤطر معالجتنا لقضايا التطريز في القول القرآني بخاصة والقول العربي بعمامة. وأما الفصل الرابع فقد جعلناه عربيا بامتياز؛ حيث تناولنا القضايا التطريزية الواردة في مكنون التراث العربي القديم، كما جاوزنا فيه بين مهمتي جمع إشراقات العرب بمفوصها وإبرازها.

وأما الباب الثاني؛ فقد أفرد للتغيم في القول القرآني؛ وقد كان علينا أن نستله بفصل يهد لمعالجة ملاحح التطريز كافة، فتم، من خلال مباحته، بسط البوايح التي جعلت من القرآن الكريم، ثم من القراءات الناشئة عنه، متجما غنيا بقضايا التطريز، فيما عقدنا فصلا ثانيا لبيان القضايا الأساس المتعلقة بملاحح التغيم ووظائفه وأنماطه كما تبدى لنا وصفا، وعقدنا الفصل الثالث لمقاربة البنية التغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة وتقديم تفسير دقيق وشامل وسيط لنحو تغيم العربية القرآنية، مما يتيح الكشف عن الصلة الرابطة بين البنية التغيمية وأنماط النبري، أو ما يسمى البنية الإيقاعية، بغية تكريس الطبيعة الإيقاعية للغة، والكشف عن العلاقة المقترضة بين البنية التغيمية والمعنى التغيمي وبنية البؤرة في القول القرآني، كما يتيح الخلوصل إلى علاقة التغيم مع الملاحح التطريزية الأخرى خاصة النبر والإيقاع والطول والوقف، وذلك انطلاقا من فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمته، التي دافعت عنها سيلكورك (1984، 1995)، وستقدم أدلائل التي تدعم هذه الفرضية انطلاقا من التراث التطريزي العربي معززة بالأمثلة القرآنية. وأما الفصل الثالث فقد خصصناه للتغيم وبنية القول القرآني، فدافع البحث عن فرضية مفادها: أن التغيم يشكل مصفاة تطريزية (صواتية)، تراقب ما ينتج التركيب وتضييطة، وقد تلزمه إعادة نسج العلاقات النحوية، وخرق مختلف مراحل اشتقاق الجملة العربية: التركيبية والصرفية والصواتية والإعرابية.

وأما الباب الثالث؛ فقد عقد للملاحح النبر في القراءات القرآنية، وقد كان علينا -انسجاما مع النموذج اللساني الثنائي- أن نخصص الفصل الأول من الباب لفرض جزء من الترسانة النظرية التي ستعقنا في وصف الطبيعة الإيقاعية للقول القرآني وتفسيرها، أو بعبارة أخرى في الكشف عن الأنماط الإيقاعية في اللغة القرآنية، بما في ذلك تقديم المحددات النظرية لبناء المدرج العروضي ومستوياته والمكونات المتفاعلة في تشكيله، وذلك لدراسة النبر والإيقاع اللسانيين. ثم انتقلنا في الفصل الثاني إلى ملاحح النبر؛ فقدمنا القضايا الأساس في تحليله وأنماطه ووظائفه. أما الفصل الثالث فقد كان محل دفاع عن تحليل خاص لأنماط نبر الكلمة في العربية القرآنية داخل الإطار النظري العام المقدم أعلاه، وتقديم الوسائط التي يحتاجها نحو اللغة العربية. وبما أن بنية القول الإيقاعية لا يمكن اختزالها في سلسلة من البنيات الإيقاعية المقصورة على

الكلمات فحسب، ما دام أن هناك تنظيماً إيقاعياً متعلقاً بالمركبات وما دام أن الكلمات تنظم في مركبات تركيبية فإن البحث قدم، في فصل رابع، وصفاً وتفسيراً خاصين بالأنماط البروز الإيقاعي (النبري) فوق مستوى الكلمة، أو ما يصطلح عليه: نبر المركب، وذلك في اللغة العربية القرآنية.

ولابد من الإشارة أن الدراسة أجمعت جزءاً من ملمح الطول ضمن النبر وجزءاً آخر مع ملمح

التنظيم.

وفيما يتصل بالباب الرابع، الذي أفرد للملمح الإيقاع في القول القرآني، فقد حاولنا في فصله الأول تمييز الأصل الموسيقي لمصطلح الإيقاع، ووضعه في الدراسات اللغوية والنقدية والموسيقية العربية، كما تم تبيان أوجه اختلافه مع مصطلح الوزن، وما يحمله من دلالة اصطلاحية في علم اللسانيات. وقد منّا في فصله الثاني وصفاً وتفسيراً لأنماط الإيقاع في القول القرآني، انطلاقاً من مبدأ التناوب الإيقاعي الذي صاغته سيلكورك (1984)، كما كان هذا الفصل المحل الملائم للدفاع عن فرضية مفادها: أن الإيقاع القرآني - من خلال أنماطه المختلفة - ليس كميّاً يعتمد التقطيع الزمني المقطعي، ولا نبرياً يعتمد التقطيع الزمني النبري. فحسب، بل هو فضلاً عن ذلك إيقاع جرمي أولفظي تتفاعل بين ألفاظه وآياته الفواصل المتناسبة، والألفاظ المتجانسة، والقطع المتناوبة، كما ستقدم ما يثبت خاصية التكامل والتناغم بين الأنماط الإيقاعية في القول القرآني. وخصص الفصل الثالث للإيقاع وبنية القول القرآني لتيان دوره في خرق مختلف مراحل اشتقاق الجملة في مستوياتها اللسانية: التركيبية والصرفية والصواتية... مما يجعله يؤدي دوراً راقباً على المستويات النحوية بعامة وعلى المستوى التركيبي منها بخاصة، ويشارك - من خلال أنماطه وضابطه الوقفي - في إحداث اللغة الواصفة، أو المقولات التركيبية، والصرفية والصواتية. وسيكون ذلك تدعيماً وتثبيتاً للنظرية التي دافع عنها حنون (1997، و1998) فيما يتعلق بالوقف، والتي أكدناها في البابي (2003)، وفي الباب الثاني من هذا العمل فيما يتعلق بالتنظيم، ومفادها: أن الملامح التطريزية تؤدي دوراً تنظيمياً للتركيب بخاصة ولمكونات النحو بعامة. وسيكتشف لنا - من خلال فصل ختامي - تفاعل ملامح التطريز في تشكيل بنية تطريزية، قوامها قطبان: أولهما تنغيemi وثانيهما إيقاعي.

وأما الخاتمة؛ فقد عقدت لما تعقد له الخواتم من تثبيت خلاصات البحث ونسائجه وعرض

آفاقه واقتراحاته.

ولاشك أن ثمة دراسات عديدة حديثة تناولت قضايا لسانية في القراءات القرآنية، كما أن ثمة دراسات عاجلت جوانب من قضايا التطريز، سنقف عليها لاحقاً في موضعها المناسب فنيين جوانب القوة والضعف فيها، إلا أنه ينبغي التنبيه على أهم الأعمال اللسانية الرائدة التي أسهمت في بلورة تصورنا، وهي:

- Selkirk, E (1984). **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure.**
- Selkirk, E (1995). **Sentence Prosody: Intonation, Stress, and Phrasing.**

- حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبينية اللغة.

Fox, A (2000). Prosodic Features and Prosodic Structure.

وقد ذُيِّلَتْ هذه الدراسة قائمةً بمصادرها ومراجعها: العربية والأجنبية، وثبَّتْ مصطلحاتها اللسانية المولفة في مختلف عظمات هذه المحاولة.

وأما الصعوبات؛ فليس هينا تفصيلها في مغامرة علمية شيقة اختارت أن تسيح ضد التيار القاصي للتطويز والنافي لدوره اللساني، لذلك كان لزاما علينا أن نثبت وجود التطويز أولا ملمحا ملمحا في تراث ضخمة ومتشعبة، ثم نقوم بدراسة وصفية تليها أخرى تفسيرية لتلك الملامح التي ظل جل الدارسين يتهيبون الخوض في قضاياها.

وما كان لهذا العمل أن يستوي على سوقه؛ فثبَّتْ صعابه وتحكم حلقاته، لولا الإشراف الذي حظي به من قبل أحد أعمدة الصوتاة التطويزية الإيقاعية في عالمنا العربي، والذي كانت نشأتنا الصوتية على أعماله الرائدة، فأحببناه وقدرناه قبل أن نعرف شخصه الكريم، فلما قُدر لهذا العمل أن يظفر برعايته وتوجيهه مباشرين وجدنا شخصه الكريم أستاذا حنونا على إخواته الباحثين مقدرًا وموجهًا وحائسًا على حرية الرأي والرؤية من غير تحجر ولا تسيب، فشكرا للأستاذ الدكتور مبارك حنون الإنسان والباحث العد على كلماته وأخلاقه الطيبة وأفقه العلمي الواسع.

ولا أنسى أن أتقدم شاكرًا شكرًا صادقًا للأستاذين الجليلين: الدكتور عبد القادر الفاسي الفهري، والدكتور محمد الوادي على ما بذلاه من وسع، وقدماء من نصيح وإرشاد توجيهًا ورعاية لهذه الدراسة في بداياتها الأولى

ولا يفتوني أن أتوجه بالشكر لإخواني كافة في الجمعية المغربية للأبحاث والباحثين، الذين نهل هذا العمل من معارفهم وتخصصاتهم واهتماماتهم المختلفة، وأخص منهم بشكر خاص الأخ عبد الرحيم مولودي على مساعداته التقنية القيمة، والأخوين: محمد السهول وإبراهيم بلعدي على ما تبادلناه من حث وتشجيع على تحدي الصعاب، وتجاوز المعوقات.

أما كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز بفاس فلعميدها ولرئاسة وحدة البحث والتكوين بها ولأعضائها الأفاضل فضل الرعاية العلمية، والدعم المادي والمعنوي، ولهم ولأساتذة اللسانيات كافة بفاس ومكناس والرباط من طالبهم هذا خالص الشكر والامتنان.

الريصاني: 25 غشت 2005

الباب الأول

**اللامح التطريزية : طبيعتها ووضعها
في المدارس الصوتية وفي التراث
العربي القديم**

الفصل الأول

طبيعة الملامح التطريزية

0.1 شهيد:

يهدف هذا الفصل إلى تطوير ما يصطلح عليه في الدراسات اللسانية الملامح التطريزية Prosodic Features، وذلك من حيث طبيعتها وأسسها الأصواتية والصواتية، وبيان مجال اشتغالها، كما يهدف إلى تبيان المفاهيم والاصطلاحات التي تتداخل مع التطريز.

إن ملامح التطريز تؤثر في الأصوات الكلامية، وتسهم في بنية الأقوال، ويدرج تحتها، في الغالب، النغم Intonation، والنغم Tone، والنبر Stress، والإيقاع Rhythm، والطول Long، والوقف Pause.

ولقد شكل تعريف هذه الملامح، ووصفها، وتعيين حدودها بدقة وإتقان إشكالا بالنسبة للدراسات الصوتية الكلاسيكية برمتها، التي خلصت في دراستها للانساق الصوتية إلى تقطيع السلسلة الكلامية إلى عنصرين كَلَّتَيْن هما: الصوامت والمصوتات، بينما أغفلت الملامح التطريزية، أو أقمحتها في قوالب قطعية غير ملائمة. وقد شهدت السنوات الأخيرة استدارا وتصحيحا لهذا الوضع المختل؛ إذ إن نظريات صوتية عديدة اهتمت بهذه الملامح، بل وقامت نظريات أخرى على أسسها. ورغم ذلك، يصعب الحديث عن إجماع كلي بين اللسانيين حول طبيعة الملامح التطريزية نفسها، ولا على إطار دراستها العام، بل ويصعب وضع صورة كاملة لمجال امتدادها.

وستسهل هذا الفصل بمحاولة تحديد طبيعة الملامح التطريزية وذلك في المبحث (1.1) مع ما يتطلبه ذلك من عرض للاصطلاحات والمفاهيم المتداخلة مع التطريز مفهوما واصطلاحا، ثم نتنقل في المبحث (2.1) إلى حصرها من خلال علم الأصواتية خاصة في شطريه الفيزيولوجي والإصغائي. أما في المبحث (3.1) فسنطوفها على أساس صوتي، لنتنقل بعد ذلك في المبحث (4.1) إلى مجال امتداد الملامح التطريزية. ونختم هذا الفصل بخلاصة (5.1) نجمل فيها ما أفضى إليه الحديث عن طبيعة ملامح التطريز.

إن تحديد طبيعة التطريز هو تحديد للأرضية التي ستقف عليها في دراسة قضاياها، وتأطير للرؤية المنهجية التي ستحكم معالجتها لقوارها، وهو إقرار بطبيعته العنيدة المتمنعة عن الوصف اللساني وتداخل ملاحه فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الملامح المصاحبة للغة paralinguistic، من جهة أخرى، وفيما بينها وبين الملامح الخارجة عن اللسانيات extralinguistic من جهة ثالثة، والفوضى التي تطيع الجهاز الاصطلاحي الموقف في معالجة ملاحه، كما هو إقرار أيضا بما أفضى إليه الاهتمام به من تفسيرات جذرية على مستوى التمثيلات والنظريات الصوتية، وهو، أولا وأخيرا، ضمان للتواصل المنضبط.

ويحق لنا أن نفترض أن تحديد طبيعة الملامح التطريزية سيفضي إلى الحديث عن تعدد أبعادها، وعن دورها اللساني، خصوصا ما يتعلق بتنظيم اللغة ونشئيتها وتشكيل البنية التطريزية، وذلك، في تصورنا، المحدد الأساس لطبيعة هذه الملامح.

1.1 طبيعة الملامح التطريزية:

رغم تواتر الدراسات التي عاجلت هذه الملامح وتواليها، فليس ثمة إجماع كلي بين اللسانيين حول طبيعة الملامح التطريزية نفسها ولا حول الإطار العام لوصفها، ويصعب الحصول على صورة واضحة للمجال برمته⁽¹⁾. وسيكون من المفيد، في البداية، أن نوضح ما المقصود بالملامح التطريزية، وما هي المصطلحات التي تلتبس بها؟

إذا انطلقنا من اصطلاح التطريز، وجدنا مرجعه ومجاليه يشكلان قضيتين نظريتين يصعب الحسم فيهما حسما سريعا. لقد اشتق التطريز من المصطلح الإغريقي (prosida) [تطريزة] وهو مصطلح موسيقي يدل، أحيانا، على ترنيم أغنية في الموسيقى «song sung to music» أوالدور الغنائي المصاحب «ang accompaniment» وهذا يستتبع أن التطريزة هي الدور الموسيقي المصاحب للكلمات نفسها⁽²⁾. وقد وظف العروض الغربي هذه الدلالات فعرّف التطريز: بأنه مجموع قواعد نظم الشعر التي تعنى بكمية المصوتات (في اللغة الإغريقية أو اللغة اللاتينية)⁽³⁾. إنه إذن يحيل على مبادئ النظم المشتتة على القوالب الإيقاعية، وصيغ التقفية وبنية البيت الشعري.

لكنه استعمل في الأصواتية والصواتة فوق القطعية Suprasegmental ليدل إجمالا على تنويعات في العلو الموسيقي Pitch والارتفاع (القوة) Loudness ودرجة سرعة اللحن Tempo والإيقاع Rhythm

وقد استعمل، أحيانا شكل غير دقيق، مرادفا لفوق قطعي لكن التطريز، بالمعنى الضيق، يجب فقط على التنويعات السالفة الذكر، بينما يطلق على بقية الملامح فوق القطعية: الملامح المصاحبة للغة⁽⁴⁾ Paralinguistic Features. إن هذا المعنى الضيق هو أقرب مفهوم إلى الاستعمال التقليدي لمصطلح تطريز حيث يدل على خصائص بنية البيت الشعري وتحليلاتها. ومن هنا فإن المصطلح المفضل في

Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 1.

(2) المرجع نفسه، ص. 2.

Mounin, G (1974): Dictionnaire de la linguistique, P. 274.

(4) الظواهر المصاحبة للغة Paralinguistic أو اللغة الموازية Paralanguage هو مصطلح استعمل من طرف الصوتيات فوق القطعية للإحالة على تغييرات النغم التي تبدو أقل نسبية من الملامح التطريزية (خاصة التنغيم والثر). مث: تتضمن الاستعمال، الكبروت للأنفاس المسجوعة أو الصوت الصار، واللامح التشنجة، (مثل الضحك عند الكلام وتستوجب أيضا استعمال التفصيص الثانوي (مثل استدارة الشفتين، أو التأتيف) لإنتاج نغم الصوت بهدف التلميح للمواقف، والدور الاجتماعي، أو بعض المعاني الخاصة باللغة. ولزيد من التفاصيل انظر:

Crystal, D (1964): Systems of prosodic and Paralinguistic Features in English.

Cruttenden A (1986) (Intonation, P. 177-180.

اللسانيات هو اصطلاح: الملامح التطريزية، الذي يتيح، جزئيا، تمييزا منسجما مع الاستعمال التقليدي للتطريز⁽¹⁾.

ويرى دوبو Dubois وشركاؤه أن: التطريز هو دراسة الملامح الصوتية التي تخصص متواليات في اللغات المختلفة. هذه الملامح لا تماثل، في حدودها، تقطيع السلسلة الكلامية إلى فونيمات. وتكون هذه الملامح تحتية، مثل المورات، أو علوية، من قبيل المقطع أو مختلف أجزاء الكلمة أو الجملة. التطريز هو، إذن، جزء من الصوارة، كما أن علم الفونيمات يشكل كذلك جزءا منها، لكنه يختص بدراسة الوحدات الفونيمية فقط.

وبعده، تقليديا، التطريز في دراسة ثلاث وحدات، هي: النبر الديناميكي (أونبر الطاقة، المربوط بزيادة القوة في قذف هواء التنفس أو نقصانها)، ونبر التنغيم (أونبر العلو، المربوط بتردد كبير زائد من أساسه أو ناقص) والمدة أو الكمية، المربوطة بالمسك الطويل الزائد أو الناقص للفونيم⁽²⁾.

وبالنسبة لسبانسر Spencer يشكل التطريز مظاهر هامة في التنظيم الصوتي للغة التي تتجاوز كونها مجرد لائحة للفونيمات ولبدائلها المتغيرة، وأن ملاحظته: تتضمن النبر، والطول، والتنغم، والتنغيم وكثيرا ما يطلق التطريز على النبر والإيقاع بالإضافة إلى التنغيم (رغم أن توظيف هذا المصطلح (ومشتقاته) يشهد تنوعا في معانيه الفنية أيضا)⁽³⁾.

لكنه، بتعبير فوكس (2000)، يلتحم التحاما قويا، في السياقات اللسانية، بمعنى مختلف كما ذكرنا سلفا، ويحيل على العديد من خصائص الأقوال، مثل النبر، والتنغيم في النثر أكثر من الشعر. ومع كل هذا يصعب الظفر بتخصيص محدد لمجال، ولما سار المعنى اللساني للتطريز، كما يصعب ضبطه عبر مصطلحات إضافية مرتبطة به⁽⁴⁾.

لقد تميز الإرث اللساني القديم بتضخم عنايته باللامح القطعية التي حصرت في المصوتات والصوات أروصافهما، وقد قيل إن الكتابة أسهمت إلى حد كبير في بلورة هذا التصور القطعي والخطي، وزكته ورسخته⁽⁵⁾. فمن المعلوم أن الكلمات في النسخ الكتابي الأبجدي تمثلها سلاسل من رموز الصوامت (أو المصوتات أوبعض المصوتات) (الحروف المتعاقبة). وقد كان من نتائج ذلك أن نظر إلى التمثيلات الصوتية باعتبارها قطعية. إلا أن الكتابة العربية مثلا تفقد مثل هذا الزعم؛ حيث تتكون من طبقة

(1) Crystal, D (1992): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, P. 283.

(2) Dubois, J. et Autres (1973): *Dictionnaire de Linguistique*, P. 398

(3) Spencer, A (1996): *Phonology, Theory and Description*, P. 35-36.

(4) Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 1.

(5) انظر من بين آخرين:

Robins, R. H (1957): *Aspects of Prosodic Analysis*, P. 265-266.

الصوامت (حروف وعلل وحروف مد)، وطبقة للمصوتات، والتشديد وعلامته، وعلامة المد، وعلامات الوقف... ومن شأن الرسم القرآني أن يكون خير دليل على هذا الافتراض⁽¹⁾.

لقد بدت الملامح النظرية للتصور التقليدي بدوا محيرا وذات أهمية قليلة، بل وهامشية أو ثانوية تنقل أشياء متنوعة ومختلفة مثل الانفعالات والأحوال النفسية وتلويحات الفكر والإحساس. فصارت بذلك أقرب بكثير إلى الوقائع غير اللسانية مثل الفيزيولوجيا وعلم النفس. وفضلا عن ذلك فهي تتلون وتتغير بحيث يصح اعتبارها عناصر غير تعاقدية ووحدات معللة⁽²⁾، ولذلك تم بسهولة تجاهلها، والاستخفاف بإسهاماتها خاصة في بنية الأقوال. ويلخص هوجين Haugen هذه النظرة بقوله: لقد استعمل مصطلح التطريزة، في الأعمال الراهنة في الفونيمات بوصفه تنوعا أسلوبيا للملح تطريزي وذلك لوصف مثل هذه التغييرات الحادثة على الأصوات اللغوية الأساس، وذلك من قبيل النغم والنبر والمدة⁽³⁾.

لقد أسست المدارس البنوية الكلاسيكية في الصوامة نظرياتها، بداية، على الفونيم بوصفه الوحدة القطعية المميزة الأساس وحتى الآن. إن الملامح المعالجة عموما من قبيل النبر، والتنغيم، هي - في غالب الأحيان - مجرد فونيمات، وبذلك تعتبر، على المستوى الصوتي، ملامح قطعية، وفي هذا الشأن يقول كولمان: كان الفونيم، طبلة، زدهار الصوامة البنوية، الحجر الأساس للنظرية الصوتية. ورغم التنوع الواسع في التأويلات، نظر في كل مدرسة تقريبا، إلى الفونيم بوصفه الوحدة اللغوية الدنيا، والتي يلتقي فيها الصوت والمعنى. (نظرية لندن للصوامة التطريزية هي استثناء بارز في هذه الفترة)⁽⁴⁾ واعتبرت الملامح التطريزية في الصوامة البنوية الأمريكية، مجرد أنواع خاصة من الفونيمات، سموها فونيمات فوق - قطعية، والتي نُظِر إليها على أنها تستقر فوق قمة الفونيمات القطعية لكن صوتي مدرسة براغ كانوا أقل صرامة، وكان لهم فهم مرن بخصوص بنية الكلام إذ سمحوا بمعالجة هذه الملامح التطريزية معالجة مستقلة عن القطع، لكنهم قدموا إطارا غير منسجم في وصف هذه الملامح. أما الصوامة التوليدية الكلاسيكية والتي تبنت نقدا متكاملا على فهم البلومفيلدية بأن الملامح فوق القطعية هي أوصاف ثانوية للوحدات القطعية، إلا أن النموذج المعيار، رغم ذلك، أثار انتباها مقدرا بشأن سيرورات تعيين النبر، لقد حاول أن يرقى فهمنا حول طبيعة الدور الحقيقي للملامح التطريزية. لقد أجهزت النماذج الحديثة، المدعوة إجمالا لألاخطية، الشيء الكثير منذ

(1) حنون، مبارك: (قيد الطبع) في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 4.

(2) حنون، مبارك (2003): في الصوامة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 20.

(3) Haugen, E. (1949): *Phoneme Or Prosedeme*, P. 278، تقلا عن: حنون، مبارك (2003): في

الصوامة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 17.

(4) Coleman, J (1998) *Phonological Representations: Their names, forms and powers*, P. 47.

أن تبست بوضوح إشارات ذات أبعاد متعددة، فكانت أكثر إنصافاً للتطريزات. لذلك نحن الآن في موقع جيد لتقييم طبيعة هذه الملامح ودورها⁽¹⁾. وسنفصل لاحقاً هذه النظرة المكثفة.

ورغم التطابق الجاهلي والمرجعي بين اصطلاحي فوق القطعة Suprasegmental والتطريز، حتى وجدنا من يساوي بينهما⁽²⁾، إلا أنه من الضروري، بل والمرغوب فيه أحياناً التمييز بينهما.

إن المدرسة البنوية الأمريكية تسمي الظواهر التطريزية ظواهر فوق قطعية، في مقابل القطعية. يقول هوكيت: إن الملامح التي تعقب، بوضوح، بعضها البعض في تيار الكلام تسمى ملامح قطعية أما تلك الملامح التي تمتد امتداداً واضحاً فوق سلاسل من المجموعات القطعية المتعددة فهي ملامح فوق قطعية⁽³⁾.

إن مصطلح فوق قطعة يحل في الأصواتية والصوتية على الأثر الصوتي الذي يمتد فوق أكثر من صوت قطعي واحد في القول. من قبيل أنساق العلو الموسيقي، أو النبر، أو المفصل. وذلك في تقابل مع القطعة. لذلك حق لروبنس Robins أن يقول: فوق قطعي هو ببساطة غير قطعي⁽⁴⁾. إن ما فوق القطع كان يحل في النظريات البنوية الأمريكية، على أنه فونيمات ومتواليات من الملامح من قبيل الصريفات morphemes، لكن لا يحل الصوتيون كافة هذه الملامح بمصطلحات متطابقة وتتناوب في الاستعمال مصطلحات التعدد القطعي PLURISEGMENTAL، وغير القطعي non-segmental أو الموضع الممتاز SUPERFIX مع مصطلح فوق قطعي⁽⁵⁾ ويقول روجي إن قطع لغة معينة هي الصواتات والمصواتات. وتشتمل فوق القطع على ظواهر عديدة، وهامة لسانياً، وأما التي لا تكون قطعية فهي من قبيل الطول، والنبر، والعلو الموسيقي، والتنغيم. ويرجع مصطلح فوق قطعي في الواقع إلى كون هذه الوحدات كثيراً ما تمتد فوق سلسلة من القطع وكثيراً ما تحدد فوق القطع من خلال المفصّل⁽⁶⁾. ويقول هايمان: إن مصطلح فوق قطعة يستعمل للدلالة على وحدات صوتية ونحوية أكبر من القطعة⁽⁷⁾، وعالج الصوتية فوق القطعية تحت العناوين الفرعية التالية:

1. الوحدات فوق القطعية، حيث ربط الملامح التطريزية بالقطع باعتباره وحدة صوتية فوق قطعية، بينما يرى أن الوحدات فوق القطعية النحوية تدل عليها الصريفات والحدود.

(1) Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 2.

(2) نظر على سبيل المثال التعريف الذي قدمه:

Dubois, J. et Autres (1973): Dictionnaire de Linguistique, P. 470.

(3) Hockett, C. F. (1942): A System of Descriptive Phonology, P. 10.

(4) (2003): في الصوتية الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 21.

(5) Robins, R.H (1957): Aspects of Prosodic Analysis, P.274.

(6) Crystal, D (1992): A Dictionary of Linguistics and Phonetics, P. 337.

(7) Rogers, H (2000): Sounds of Language, P. 265.

(8) Hyman, L, M (1985): Phonology: Theory and Analysis, P. 187.

3. **شُعَبَاتُ البروز:** وتناول خلالها الملامح التطريزية المعنية في هذا المجال وذكر منها، الثبر (الشدة) **شُعَبَاتُ** (العلو الموسيقي) والمدة (الطول) واعتبر أنها تشكل حقا فوق قطعيات حسب عدد من **السماتين**.

3. فوق قطعيات أخرى: حيث أضاف لسانيون آخرون التناغم المصوني والتأنيف.

إننا نرى أن طبيعة هذه الملامح لا ينبغي حصرها إلا من خلال دورها في البنية التطريزية. لذلك ترى مع فوكس (2000) أن التفرع الثاني البسيط: قطعي مقابل فوق قطعي غير منصف لغنى البنية الصوتية لفوق القطعة، وسرى أن هذه البنية معقدة، ومشملة على أبعاد مختلفة ومتنوعة، واللامح التطريزية لا يمكن ببساطة أن ينظر إليها باعتبارها ملامح متراكبة فوق القطع. وسيكون الحل هو أن نقسم تميزا بين اصطلاح فوق قطعة باعتبارها صيغة للوصف من جهة، ومصطلح تطريز بوصفه نمطا من الملامح من جهة أخرى. وبعبارة أخرى، قد نستعمل مصطلح فوق قطعة للإحالة على تشكيل خاص بحيث يكون الملمح (أو السرورة الصوتية) ممثلا بمصطلحات لا قطعية؛ إذ إن أي ملمح، داخل نظرية ما، يمكن أن يحلل بهذه الطريقة، سواء كان تطريزيا أو لم يكن.

ومن جهة أخرى، إن مصطلح التطريز يمكن أن ينسحب على ملامح معينة من الأقوال بصرف النظر عن الكيفية التي يتم بها تشكيل هذه الملامح، إن الملامح التطريزية يمكن، عموما، تحليلها قطعيا (كما فعلت النظرية التوليدية الكلاسيكية) كما يمكن أن تحلل تحليلا فوق قطعي⁽¹⁾. ولا يتناسب هذا التحديد مع التحليل التطريزي الفيرثي، الذي يعمم مصطلح تطريزات على كل ما ليس بد(فونيماتيك)، كما سنفصل لاحقا.

وفي سبيل تجلية ضافية للملامح التطريزية سنحاول تفحصها في ضوء علمي الأصواتية Phonetics والصوتة Phonology.

2.1 الأساس الأصواتي:

يبدو أن الحاجة مازالت قائمة لتبيان الملامح التطريزية، وبخاصة الوقوف على قواسمها المشتركة، ونقط اختلافها، إجمالا، عن الملامح الكلامية الأخرى. وسنقدم في هذا الصدد مقاربة تسعى إلى تعريف الملامح التطريزية أصواتيا وذلك من خلال بسط البراهيسن الأصواتية، من قبيل موضع النطق

⁽¹⁾ Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 2.

وكيفيته (أوصفته). بهدف تصنيف الملامح التطريزية مجتمعة وتمييزها عن الملامح القطعية، خاصة وأن هذه الملامح قد حظيت، منذ وقت مبكر، باهتمام بالغ من طرف الأصواتيين.

يعتبر لدفوجيد (1975) Ladefoged: الملامح فوق القطعية: تلك المظاهر الكلامية التي تشكل من أكثر من صامت أو مصوت منفرد. واللامح فوق القطعية الرئيسة هي: النبر، والطول، والنغم، والتنغم. وتكون هذه الملامح مستقلة عن المقولات اللازمة لوصف الملامح القطعية (مصونات وصوامت)، وتتكون من حركات تيار الهواء، وأوضاع المزمار، والتمفصلات الأولية والثانوية، والترددات المشكّلة⁽¹⁾. وحتى يكون قربنا منها أكبر، سنتناولها على المستويين الفيزيولوجي والأكوستيكي.

يصنف علماء الأصواتية، على المستوى الفيزيولوجي (أو الإنتاجي) للأصوات، الأعضاء المتأثرة في إنتاج الكلام إلى ثلاث مجموعات: مجموعة تقع في الجذع، ومجموعة في الحلق، ومجموعة في الرأس، وتسمى، على التوالي، النظام التنفسي، والنظام التصويقي، والنظام النطق. ويتكون النظام التنفسي من الرئتين، وعضلاتهما، والقصبه الهوائية وشعبها والعضلات المرتبطة بها، ويتحكم هذا النظام في تدفق الهواء الرئوي المستعمل في الكلام العادي، رغم أن وظيفته الأصلية هي ضمان إمداد الدم بالهواء. ويتكون النظام التصويقي من الخنجرة (أو صندوق الصوت). إن الوظيفة الأصلية للخنجرة هي الاشتغال بصفتها صماما لإحكام سد الخنجرة، قصد حمايتها، وتمتين القفص الصدري كلما بُذلت مجهودات كبيرة من لدن عضلات الأذرع. وعلاوة على ذلك، تعد مصدرا لإنتاج الصوت لدى الإنسان ومعظم الحيوانات. أما النظام النطقي فيتشكل من المنافذ الهوائية airways وتجاويف الخنجرة، والأنف، والشفيتين، والفم، ومكوناته خصوصا الأسنان، وعضلات اللسان، التي تشكل مصفاة متنوعة تغير الهواء الصاعد من الرئة لإنتاج مدى واسع من الأصوات بحسب متطلبات الكلام. هذا النظام من الأعضاء له وظائف أصلية عديدة، من قبيل عمليات الرضاعة والعض والمضغ، والتذوق، والبلع... وهي وظائف مرتبطة إجمالا بفعل الأكل⁽²⁾.

ويسمى فوكس (2000) هذه الأنظمة الثلاث، على التوالي، مكون تحت المزمار، ومكون الخنجرة، ومكون فوق الخنجرة. ويرى أن أغلب الملامح القطعية تنتج بواسطة مكون فوق الخنجرة. إن موضع النطق وطريقته يتوقفان على وضعية اللسان وحركته، وعلى الطبقة اللين، والحنك، وهكذا. ويستثنى الجهر وحده من هذا التعميم، حيث ينتج في الخنجرة مع ملامح حنجرية أخرى مثل النفسية والتهميز⁽³⁾.

(1) Ladefoged, P (1975): A Course of Phonetics, P. 219.

(2) Abercrombie, D (1967). Elements of General Phonetics, P. 21-23

(3) Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 3-4

وخلافا لذلك، يمكن أن ينظر إلى الملامح التطريزية على أنها نتاج للنشاط الحنجري أو تحت المرماري. إن النغم والتنغيم يرتكزان على العلو الموسيقي Pitch، الذي تتحكم في إنتاجه العضلات الحنجرية (الحبلان الصوتيان)، بينما تسبب ملامح النبر، دائما، نشاط عضلات التنفس.

ومن شأن تميز الملامح التطريزية تميزا فيزيولوجيا أن يمهّد لنا سبيل تلمس خصائصها الأكوستيكية (أي الفيزيائية والسمعية)⁽¹⁾، وهكذا فإن الملامح التي تدخل عادة تحت الجانب الأكوستيكي لا الجانب الإنتاجي للأصوات هي: العلو الموسيقي pitch والارتفاع loudness وكيفية تنغيمه (أو، الجرس) timbre. أما الأول فيعتمد على نسبة تردد الموجات الصوتية frequency of sound waves، وأما الثاني فعلى سعتها amplitude، وأما الثالث فعلى تركيب النغمة الأساس fundamental tone مع النغمات التوافقية overtones المرتبطة بها⁽²⁾. ويتعبّر بروسنهان ومالبرج (1970) Brosnahan & Malmberg: يُعبر عن الملامح التطريزية، التي تستعملها اللغات عموما في الطور الأكوستيكي للمادة الصوتية، في شكل اختلاف التردد الأساس، وفي الشدة، أو المدة؛ أي في اختلاف السمات الأساس للمادة الأكوستيكية. أما اختلاف الخواص الأخرى، الأقل أهمية، من قبيل زيادة العلائق الأكوستيكية أو نقصانها بين الثانيف، والتغوير، أو بين الملامح الأخرى المشكلة للبنية، ونوعية الجهر، أو حتى الجهر نفسه، فليس اختلافا مجهولا بصفته مادة أسلوبية للملامح التطريزية، لكنه يظل اختلافا نادرا جدا. الاحتمال الثالث، وهو أيضا طريف نسبيا، هو أن الملمح التطريزي عبر عنه بوصفه شكل للانقطاع في استمرارية خاصية من المادة الأكوستيكية أو أخرى، بهدف تقابل مقطع أو كلمة بانقطاع مع مقاطع أو كلمات بدون أي انقطاع⁽³⁾.

وإذا كانت التطريزات ترتكز على هذه الخصائص الأكوستيكية مجتمعة إلا أن هذا الارتكاز يكون أقوى في خصائص دون أخرى.

وبهذا الشأن من المفيد القول: إن النبر، من الوجهة الأكوستيكية، من حيث وظيفته المتمثلة في إظهار المقطع وإبرازه تكون ماهيته من جهد زفيري ونطقي. ويؤثر هذا الجهد على المستوى الأكوستيكي (الفيزيائي والسمعي)، وذلك من خلال ما يحدّثه من تغيرات متميزة في السلسلة النغمية للتردد الأساس.

⁽¹⁾ يقول أحمد مختار عمر: شرح ماريو باي في كتابه Glossary of Linguistic Terminology هذا المصطلح بقوله إنه دراسة الجانب الصوتي للكلام كما تستقبله أذن السامع، والموجات الصوتية التي تصحبه (مادة) acoustic (phonetica)، انظر: ماريو باي (1998) - أسس علم اللغة، ج 1، ص. 92.

⁽²⁾ ماريو باي (1998): أسس علم اللغة، ص. 92.

⁽³⁾ Brosnahan, L. F., Malmberg, B (1970): Introduction to Phonetics, P. 147.

وفي سلسلة الضغط أو الشدة Intensity، وفي تمديد المدة الزمنية للمقطع المنبور⁽¹⁾، ومع ذلك يظل الارتفاع Loudness أهم خاصية أكوستيكية بالنسبة للنبر، وهذه الخاصية تقترن بالضغط أو الشدة. إن المستمع يدرك الارتفاع إدراكا مرتبطا بقوة التنفس التي يستعملها المتكلم. إن ثمة نظرية مشهورة مختصة بالأساس الأصواتي للمقاطع قد أكدت مرة أن الكلام مبوب إلى مقاطع من خلال استثمار قوة التنفس في لفظ المصوتات والصوامت زيادة ونقصانا⁽²⁾. إن هناك علاقة وثيقة بين عمليتي التنفس والكلام، واستحالة حدوث الكلام بدون وجود ضغط هوائي في منطقة ما تحت الحنجرة، وأن هذا الضغط يوفره النشاط العصبي والعصلي أثناء عملية الزفير في منطقتي الصدر والبطن. ومعلوم أن ستيتسون Stetson قد ربط بين تقسيم المقطعي والخفقات الصدرية، وإذا كانت هذه الخفقات تتفاوت قوة وضعفا، فإن بروز بعضها، وارتفاعه، هو النبر بمعنى، ولذلك جاز للاعتراف Laver (1994) أن يقول: النبر هو طريقة لجعل المقطع يدرك حسيا أكثر بروزا⁽³⁾. وبعبارة لادفوجيد (1975): المقطع المنبور ينطق بقدر أكبر من الطاقة مقارنة بالمقطع غير المنبور⁽⁴⁾.

إن النبر يتم عن طريق الضغط على مقطع ضمن محيط من المقاطع، ونواة المقطع المنبور تكون أكثر بروزا وجها. وإذا كانت المصوتات عموما تنصدر سلمية الجهر Sonority hierarchy فإن المصوتات الشبورة تصنف بتردد أكبر، ومدة أطول، مقارنة مع المصوتات غير المنبورة⁽⁵⁾.

وأما النغم والتغيم فيرتكزان على العلو الموسيقي، الذي يتوقف -فيزيولوجيا- أولا، على وثيرة اهتزاز الجبلين الصوتيين داخل الحنجرة. ويرى أغلب الأصواتيين أن معظم الاهتزاز يتحكم أساسا في اتجاه طول الحبال الصوتية وتوترها، كما تتحكم فيه أيضا العضلات الباطنية للحنجرة⁽⁶⁾. ولا كانت هذه المكونات تحكمها الخصائص التشريحية للوترين الصوتيين - وهما مصدرا للاهتزاز - كان من الطبيعي أن يتشعب الأثر السمعي الناتج عن اهتزازهما باختلاف الأفراد والأعمار والجنس (أي تبعا للذكورة والأنوثة).

ويدرك العلو الموسيقي حسيا، وهو مصطلح متعلق بحكم المتكلم القاضي بأن الصوت يكون 'عاليا' أو 'منخفضا'. وبأن صوتا ما أعلى أو أخفض من صوت آخر وما هي كمية ذلك، وبأن الجهر يكون 'صاعدا' أو 'نازلا'. ولذلك فإن العلو الموسيقي يمكن أن يكون مرتفعا، أو متوسطا، أو منخفضا، أو يملك قيمة وسطية من

(1) Fonagy, I (1980): L'accent Français: accent probabilitaire, P. 123

(2) Cruttenden, Cruttenden, A (1986): Intonation, p. 4 .

(3) Laver, J (1994): Principles of Phonetics, P. 156.

(4) Ladefoged, P (1975): A Course of Phonetics, P. 224.

(5) L. Wayne (1977): Acoustics correlates stress and juncture, P. 71.

(6) Cruttenden, A (1986): Intonation, p. 3-4 .

قبيل منتصف مرتفع، أو متخفّف منتصف. ونطاق العلو الموسيقي يمكن أن يكون مستويا أو يمكن أن ينزل أو يصعد، أو يظهر أشكالا أشد تعقيدا من قبيل نزول وصعود، ونزول، ونزول وصعود ونزول، أو صعود ونزول وصعود⁽¹⁾.

وبخصوص العوامل المؤثرة في العلو الموسيقي، يقول مصلوح: إن نغمة الحنجرة لا تتكون من ترددات منخفضة فحسب، أو عالية فحسب، بل إن سلم الترددات يضم عددا هائلا من التوافقيات المنخفضة والعالية. أضف إلى ذلك أن تردد نغمة الأساس والترددات التوافقية تكون أثناء الكلام في حالة تغير مستمر، بحيث تصبح الفرصة ضئيلة لإدراك هذه التغيرات. وهذا يزيد بدوره من أهمية عامل المدة Duration في التأثير على الإدراك. ومعنى ذلك أن الشدة والمدة - ونوعية الصوت الإنساني أيضا - هي عوامل تؤثر على درجة الصوت [أي العلو الموسيقي]⁽²⁾.

إن أغلب الملامح القطعية الكلامية تتج بواسطة مكون فوق الحنجرة. وخلافا لذلك، يمكن النظر إلى الملامح التطريزية، أولا، على أنها نتيجة للنشاط الحنجري أو تحت المزماري ويرتكز النغم والتنغيم على العلو الموسيقي الخاص للعضلات الحنجرية، في حين تكون ملامح النبر (والقطع والإيقاع) وفي مقدمتها الارتفاع منسوبة دائما إلى نشاط عضلات التنفس.

وبهذا يكون عندنا أساس أصواتي أكوستيكي، وفيزيولوجي للتمييز بين ملامح تطريزية ولامح غير تطريزية. حيث تتمركز الأولى في مكون تحت الحنجرة والثانية في مكون فوق الحنجرة، أما مكون الحنجرة - فالظاهر أن له وظيفة مزدوجة: قطعية وتطريزية في الوقت ذاته. فهو مسؤول عن إنتاج الجهر- والنفسية، والتهميز، التي تعتبر مكونات للقطع، ومن ناحية أخرى فهو متحكم في درجة العلو الموسيقي- التي تعتبر ملمحا تطريزيا. ومن هاهنا ورغم أنه يمكن أن نعرف الملامح التطريزية بأنها: تلك الملامح التي لا تتمركز في المكون فوق الحنجري، إلا أن هذا التعريف يبقى قاصرا نظرا لعجزنا عن التمييز داخل الملامح الحنجرية، بين الملامح التطريزية، وغير التطريزية؛ حيث لا يظهر، من وجهة نظر أصواتية، أن ثمة تباينا كبيرا بين الملامح التطريزية واللامح القطعية، مثل الجهر، ولا نستطيع كذلك عزل الملامح التطريزية في نطاق السلسلة الكلامية، ويعني هذا تورط مركبات سيرورات الكلام المختلفة -النطق، والصوت، والفهم- سواء كانت تطريزية، أو غير تطريزية. والحالة هذه، سنحتاج إلى اعتماد معايير ضافية أملا في التوصل إلى تعريف مرض لهذه الملامح العنيدة.

فعلى الرغم من قصور التعريف الأصواتي، فمن حسناته أنه وفر إضاءات معتبرة عن طبيعة الملامح التطريزية. قد ينظر إلى الأصوات الكلامية من وجهة نظر أصواتية باعتبارها تغييرا لتيار الهواء فهذا

⁽¹⁾ Laver, J (1994): **Principles of Phonetics**, P. 155.

⁽²⁾ مصلوح، سعد عبد العزيز (2000): دراسة السمع والكلام، ص. 218 - 219.

التيار صدر من الرتتين ثم تغير أولاً بواسطة الحنجرة، التي تحول مجرى الهواء غير النظامي نحوياً انتقائياً إلى آخر نظامي مشكلة الأصوات المهموسة والمجهورة، وهذه الأصوات تتغير مرة ثانية بواسطة الأجزاء فوق الحنجرية المتنوعة من المجرى الصوتي. من هنا ثمة إحساس أن المكونين الحنجري وتحت الحنجري يكونان أكثر أهمية من المكون فوق الحنجري، والمكون تحت الحنجري أكثر أهمية من المكون الحنجري. وبما أن الملامح التطريزية تقتزن بالمكونين الآخرين، وأن الملامح القطعية تقتزن أصلاً بالمكون فوق الحنجري، أمكننا أن نعتبر الملامح التطريزية أكثر أهمية وجوهرية لأنها صادرة عن المنبع أوجزء من سريرة إنتاج الكلام وهي بذلك أفضل من الأصوات الناتجة عن المصفاة الحنجرية⁽¹⁾. إذا أمكننا أن نفاضل بينهما.

3.1 الأساس الصوتي؛

وغم أن المعطيات الفيزيولوجية والأكوستكية الأصواتية أفضت بنا إلى نتيجة مفادها التمايز بين الملامح التطريزية وأخواتها القطعية، إلا أنه لا ينبغي الاقتصار، مجال من الأحوال، عند تعريفها على المعطيات الأصواتية فحسب، وذلك لسبب بسيط، وهو أن أصحاب الدراسات الأصواتية أنفسهم، عند معالجتهم هذه الملامح، يستجدون عموماً بالمبادئ الصوتية.

يرى فري (1968) Fry أن الملمح التطريزي يقابل الملمح الصوتي، وأن الملامح التطريزية لا يمكن تعريفها إلا انطلاقاً من دورها اللساني؛ وهكذا فإن الخواص التمييزية الملائمة على المستوى اللساني تصنف وحدها فقط على أنها ملامح تطريزية في لغة معينة⁽²⁾، وبالنسبة لبروسنهان ومالمبرج (1970) فإن هذا الدور اللساني يتجسد في كون: الملامح التطريزية للغة ما تعين الحدود أو تقضي إلى تعيين المجموعات الأصواتية في السلسلة الكلامية. وتعمل كذلك، على ما يبدو، بطريقتين مختلفتين وشهيرتين. تكون الأولى بزيادة التقابل بين الوحدات المتتالية أو المتجاورة، والثانية بالإشارة إلى حدود تلك الوحدات⁽³⁾.

وهكذا فهذا الدور تقابلي من جهة وإشاري بالنسبة لحدود الوحدات الأصواتية من جهة ثانية. يمكن ما توطأ عليه جمهور الصوتيين أن الخاصية المميزة الأساس للملمح التطريزي، في مقابل الملمح القطعي، هي انسحاب هذه الملامح على مجالات أكثر اتساعاً من القطعة المنفردة⁽⁴⁾ وفي هذا الصدد يقول هيمان (1975) Hyman: قد نظر للملامح التطريزية نظرة جيدة على أنها امتداد فوق الوحدات التي تتسع لأكثر من قطعة⁽⁵⁾. وتعبير لوهيست (1970) Lehiste هي: الملامح التي تمتد مجاهاً فوق أكثر من

⁽¹⁾ Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 4.

Fry, D (1968): *Prosodic phenomena*, P. 364 نقل عن:

Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 5.

⁽³⁾ Brosnahan, L, F, Malmberg, B (1970): *Introduction to Phonetics*, P. 147.

⁽⁴⁾ Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 5.

⁽⁵⁾ Hyman, L, M (1985): *Phonology: Theory and Analysis*, P. 186.

قطعة واحدة⁽¹⁾. وتعريف لآثر (1994) لهذه الملامح لا ينأى عن الفهوم السابقة؛ حيث يعرفها بأنها كل العوامل التي بإمكانها أن تمتد فوق مجال القطعة. ويبحث تحليل الأوضاع في التوزيع فوق القطعي وعلاقة الملامح التي تخترق قطعتين فأكثر على مستوى كل الأقوال⁽²⁾.

إن الفونيم يبقى حاضرا في تحديد الماهية الصوتية لهذه الملامح التي لم تحظ في المدارس التقليدية بوضع لساني معتبر لأنها لم تحدد تحديدا مستقلا عن القطع والفونيمات؛ فالفونيم هو الذي يحدد الوضع اللساني للظواهر التطريزية التي توضع فوق مجموعات قطعية أوفوق مقاطع أو على التوالي صوامت ومصوتات. فهي، إذن ظواهر تحدد بالنظر إلى القطع. إنها تقع فوقها أو أنها فونيمات تعرف بالفضد: (ليست لا بالمصوتات ولا بالصوامت)، لأنها لا تندرج معها ضمن المتواليات نفسها ولأنها تمتد إلى أكثر من قطعة لكنها تتزامن معها. والدليل على كل ذلك أن أنغام القول، مثلا، قد كتبت، بشكل مشواتر، على سطر منفصل فوق الأصوات اللغوية التي تؤلف القول، وكأنها ملامح إعجابية لا تكاد تتجاوز الدور المساعد. ومهما يكن من أمر، فنحن بإزاء مستويين مختلفين متوازيين يتشكل أحدهما من نوالي الصوامت والمصوتات، ويتشكل الثاني من الظواهر فوق-القطعية⁽³⁾.

ومن جهة أخرى، ونتيجة المجال الواسع لامتداد ملامح التطريز، فإن تمييزها اللساني يختلف عن التمييز القطعي؛ فهو ليس تمييزا استبداليا فحسب، بل هو فضلا عن ذلك تمييز مركبي. وهو ما شددت عليه، منذ البداية، مدرسة لندن التطريزية، على نحو ما ستفصل القول فيه في الفصل الموالي وفي هذا السياق لاحظت لوهيست (1970) أن هذه الملامح يمكن التلليل عليها عن طريق المقارنة بين المفردات في المتواليات (مثلا المقارنة المركبية)، بينما يمكن تعريف الملامح القطعية دون الرجوع إلى متوالي القطع التي تظهر فيها ويمكن أن يبرهن على حضورها أيضا بتفحص أو مقارنة استبدالية⁽⁴⁾.

كما سطر لدفوجيد (1975) بأن كل الملامح فوق القطعية تنفرد بحقيقة أنها يجب أن توصف بصدد المفردات الأخرى من القول نفسه. إنها القيم النسبية للعلو الموسيقي، والطول، أودرجة نبر مفردة، والتي تكون دالة. ويمكنك نبر مقطع في مقابل مقطع آخر بصرف النظر عن كونك تنكلم صارخا أو واطئا⁽⁵⁾.

(1) Lehiste, I (1970): *Suprasegmentals*, P. 1.

(2) Laver, J (1994): *Principles of Phonetics*, P. 152.

(3) حنون، مبارك (1997): في الصوتية الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 23.

(4) Lehiste, I (1970): *Suprasegmentals*, P. 2.

(5) Ladefoged, P (1975): *A Course of Phonetics*, P. 224.

ونشدد في الختام على أن الخلوص إلى الطبيعة الصوتية لهذه الملامح يستدعي منا استقراء طويلا ما في معان النظريات والنماذج الصوتية حتى نستبين ما تعرضت له ملامح التطريز من حيف وإقصاء، قبل أن تصبح صاحبة وضع اعتباري في الصوانة التوليدية الحديثة، وهذا ما نجد به في الفصلين القادمين.

4. مجال امتداد الملامح التطريزية:

رغم أن حديثنا كان وما يزال عن الملامح التطريزية بصفة عامة، إلا أننا لم نجري بعد على تقديم وجهة محددة لتلك الملامح. ويبدو من الصعب تقديم لائحة؛ فحتى لو كنا قادرين على أن نقدم تعريفا جيدا لهذه الملامح، فإنه ليس من الممكن ضرورة تعيين حدودها تحديدا صارما⁽¹⁾. إن صعوبة تحديد المجال الكلي لما نحس: 'ملامح التطريز' يجعلها التضارب الواضح في الاقتراحات المقدمة من طرف اللسانيين. وقبل أن نقدم نتائج من تلك الاقتراحات لنفرضي إلى اقتراحاتنا، نلقت النظر إلى أن أسباب صعوبة تقديم لائحة نهائية للملامح التطريزية تعود إلى:

الوضع اللساني الهامشي الذي أسند لهذه الملامح، وهو ما أفضى إلى الخلط وضعف التمييز. وإذا كان هذا السبب يعود إلى الذات الدارسة ومنتج الدراسة، فإن ثمة ما يعود إلى طبيعة الملامح المدروسة.

تعدد أبعاد ملامح التطريز، وقلة الملامح البسيطة ذات البعد الأحادي. فإذا كان النغم والتنغيم يستلزمان برامترا واحدا فقط؛ وهو العلو الموسيقي، فإن ملامح أخرى تبدو بالغة التعقيد؛ فالإيقاع مثلا، ملمح معقد، يستلزم النبر والطول ودرجة سرعة اللحن Tempo. والنبر نفسه لا يمكن تعريفه وفق برامتر واحد، بل إن ملامح بسيطة، من قبيل النغم والتنغيم، تستوجب أكثر من بعد واحد. حيث لا تتفصل انفصالا كاملا عن ملمحي النبر، ونوعية الجهر voice quality⁽²⁾ كما أن الوقف لا يمكن فصله، بدوره، عن ملامح أخرى، لقد كان من أهم الخلاصات التي أفضى إليها حسنون (1997): أربط بين الوقف والنبر، وإذن بين الوقف وبين الإيقاع، إذ تم اعتبار الزمن الميث جزءا من أزمنة الإيقاع. وفي نفس السياق تم ربط الوقف بالترتيل والتجويد⁽³⁾ ونتيجة لذلك، ليس متاحا تحديد قائمة من الملامح التطريزية المستقلة، ورغم ضرورة تخصيص هذه الملامح، في خاتمة المطاف، وفق عدد ضئيل من البرامترات الأكوستيكية، مثل الطول والعلو الموسيقي والشدة intensity فإنها تبقى، بالكاد، برامترات أصواتية، لا صوتية وهي التي تعيننا في هذا المقام.

⁽¹⁾ Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 9.

المرجع نفسه، ص. 9-10.

حزون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللقطة، ج. 2، ص. 583.

تداخل ملاح التطريز مع ملامح الظواهر المصاحبة للغة paralinguistic، من جهة، ومع الملامح خارج اللسانية extralinguistic من جهة ثانية؛ حيث يصعب وضع حدود فاصلة بينهما. عرفت ملامح الظواهر المصاحبة للغة أنها: كل الملامح (المصوتية وغير المصوتية) غير اللسانية، وغير الفعلية، التي تؤثر مشتركة في الحديث، بينما ملامح الظواهر المصاحبة للغة المصوتية يجب أن تتضمن كل الأنشطة التي تقدم، عادة على نحو غير محكم، على أنها مشاركة في نغم الصوت⁽¹⁾، لكن ليس ثمة خط فاصل بين ملامح اللسانيات لموازية، كما عرفت، من جهة وبين الملامح التطريزية من جهة أخرى؛ فكل من الملمح التطريزي وملمح الظواهر المصاحبة للغة يدل على الآثار الصوتية التي تستعمل في نقل المعنى. [رغم أن] الملامح التطريزية تكون فوق قطعية، مثلاً، فهي تتوارد مع متواليات الفونيمات القطعية والكلمات. لقد وصفت بعض الملامح التطريزية وصفاً نسبياً جيداً [...] وآثار ملامح الظواهر المصاحبة للغة، مادامت تقابل ملامح التطريز، فهي قاطعة أكثر من كونها متساوقة⁽²⁾ وعلى سبيل المثال إن نغم الصوت يكون تنغيماً من منظور الملامح التطريزية، ولكنه يعتبر، من منظور ملامح الظواهر المصاحبة للغة، كيفية للجهر، وإن كان، في حقيقة الأمر، كل من العلو الموسيقي ونوعية الجهر له وظائف لسانية وغير لسانية. وأم بالنسبة لمصطلح 'خارج لسانية' فإنه يدل على الملامح المتنوعة المتساوقة والآثار القاطعة التي ليس لها معنى متفق عليه، لكن التي تكون مشروطة بعوامل بالشكل، الذي لا يمكن فيه المتكلم مراقبة مباشرة بعضاً من هذه قد يكون فيزيولوجياً مثلاً، الجنس، والسن، وبناء الجسم، وبعضها منها يكون عادياً، مثلاً، قد يتكلم متكلم معين عادة بدرجة سرعة اللحن tempo أسرع من متكلمين آخرين من لغته زيادة على ذلك إن بعض العادات قد تكون تخصيصاً لعوايا، مثلاً إن المتكلمين للغة قد يتكلمون عادة بدرجة سرعة اللحن tempo أسرع من متكلمي لغة أخرى قد تستعمل بعض الملامح الأصواتية والآثار استعمالاً مزدوجاً: في التطريز والظواهر المصاحبة للغة من جهة، وخارج اللسانية من جهة أخرى، فالإناث، مثلاً يستعملن عموماً علواً موسيقياً أعلى من الذكور، فهذا العلو يكون خارج لسانياً، لكن الذكور والإناث قد يستعملون جميعاً تسجيلات مرتفعاً لبعض الدلالات في بعض الأوضاع، التي تكون تطريزية⁽³⁾. ويحصر آلان كروتنند الملامح التي يمكن أن تستعمل تطريزياً وفي خارج اللسانيات علاوة على النبر والتنغيم، في أربعة ملامح، هي: الارتفاع، ودرجة سرعة اللحن، والإيقاعية.

(1) Laver, J and Hutcheson, S (1972): **Introduction**, P.13, نقل عن

Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 10.

(2) Cruttenden, A (1986): **Intonation**, P.177.

المرجع نفسه، ص. 177-178

ونوعية الجهر⁽¹⁾ هذه الصعوبة في التمييز اعترف بها كريستل وكويرك (1964) Crystal & Quirk، اللذان أقرّا بأنهما استعملا العبارتين تطريزة وظواهر المصاحبة للغة للإشارة إلى الذي يملك في ختامه الأكثر تطريزا أنظمة للملامح (النطاقات التنغمية، مثلا) والتي يمكن تحديدها تحديدا سهلا، إلى حد ما، مع مظاهر أخرى في البنية اللسانية، بينما في الختام الأكثر انتسابا للظواهر المصاحبة للغة ثمة ملامح بعيدة جدا وبوضوح عن إمكانية التوحد مع البنية اللسانية الخالصة (الصوت المهتز، أو طقطقات الإزعاج، مثلا). لذا يُقَرَّر أن بأنه ليس ثمة تقسيم محدد بين الطرفين⁽²⁾.

لهذه الأسباب يصعب تقديم لائحة حاسمة، وإن كان كريستل وكويرك (1964) قدما لائحة تنكية تضم الملامح التطريزية ولاماح اللسانيات الموازية في الوقت ذاته. وتتألف من النغم، ودرجة سرعة النغم، والبروز، ومدى العلو الموسيقي pitch range، والإيقاعية، والكيفية، والكفاءة، والوقف، والمصوتية vocalization إلا أنهما شلدا على أن درجة سرعة النغم، والبروز والعلو الموسيقي تشكل الملامح الكلامية الدائمة⁽³⁾، وقدم كريستل (1969) لائحة مغايرة إلى حد ما، خاصة باللغة الإنجليزية، لافرق بين ملامح التطريز، ولاماح الظواهر المصاحبة للغة. وذكر، تحت عنوان: (مرة أخرى من الأكثر إلى الأقل لسانية)، اتجاه العلو الموسيقي، ومداه، والوقف، والارتفاع، ودرجة سرعة النغم، والإيقاعية. بينما تعتبر شدة التوتر مدحا حاضرا ضمن المقولات التطريزية ومقولات الظواهر المصاحبة للغة أيضا. وقد شكك سويت (1906) Sweet أولا الطول والنبر والعلو الموسيقي مع كيفية الجهر على أنها ملامح صوتية⁽⁴⁾. وأما هايمان (1975) فقد اقترح النبر، والنغم، والمدّة، ثم أضاف تبعاً للسانتين آخرين من قبيل مدرسة لندن التطريزية - التناغم المصوتي والتأنيف⁽⁵⁾، وحصر لدوفجيد (1975) لائحته التطريزية في النبر، والعلو الموسيقي، والطول، وأدرج التنغيم والنغم تحت العلو الموسيقي⁽⁶⁾، وأما مبنسر (1996) فيرى أن

المرجع نفسه، ص. 178

(2) Crystal, D and Quirk, R (1964): *Systems of Prosodic and Paralinguistic Features in English*, P. 12.

المرجع نفسه، ص. 44.

(4) Crystal, D (1969): *Prosodic Systems and Intonation in English*, and Sweet, H (1906): *A Primer of Phonetics*, Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 10-11.

ولم يذكر فوكس الصفحات التي اقتبس منها.

(5) Hyman, Larry M (1985): *Phonology: Theory and Analysis*, P. 186.

(6) Ladefoged, P. (1975): *A Course of Phonetics*, P.14.

ملامح التطرير تتضمن النبر، والطول، والتنغم، والتنغيم، وأن التطرير يطلق في الغالب على النبر والإيقاع مجتمعين، إضافة إلى التنغيم⁽¹⁾.

ولم يستثن اللسانيون العرب من السقوط في تضارب الاقتراحات؛ وهكذا يرى مختار عمر (1991) أن الفونيمات فوق القطعية كثيرة وأهمها: النبر، والتنغمة، والتنغيم، والمفصل، والطول⁽²⁾.

وفي رأي زاهيد (1999) إن ألفواهر التطريرية مجال واسع في علم الأصوات: تضم النبر والتنغيم والإيقاع... الخ⁽³⁾ والملاحظ أن قائمته تركت مفتوحة، بينما يترجم حركات (Prosodie (1998 بالنغم ويقول: والنغم يشمل أشياء كثيرة لها وظائف مختلفة قد تكون تمييزية أو تعبيرية، ومن بين هذه العناصر نذكر الطول، والنبر، والصيغة، واللهجة... وبخلاف المصوتات التي هي عناصر منفصلة فإن عناصر النغم هي في معظمها متصلة وغير قابلة للعُد باستثناء عناصر الدرج Ton⁽⁴⁾، ويرى أنها تعتمد، من الناحية الفيزيائية، على ألبرس والارتفاع والشدة⁽⁵⁾، وقد فصل القول في عناصر: الطول (المُد) والنبر والتنغيمات والتنغيم⁽⁶⁾.

ولاشك أن هذه نماذج من نماذج كثيرة يسودها الخلط والتضارب أحياناً والنقص والابتسار أحياناً أخرى، إلا أنك تنوه بمقترحين:

- الأول، لأحمد كشك (1997) الذي ربط هذه الملامح الصوتية بالتركيب وذكر منها النبر والتنغيم والطول والسكت⁽⁷⁾.
- والثاني لمبارك حنون (1997)، الذي دافع عن أطروحة تحكم التطرير في بنية الكلام ولاحظ أن كتب التجويد والقراءات - وهي مجال اهتمامنا - لم تتعنّ بالتطرير بشكل تنظيري وصرّح بالتنغيم والنبر والنغم بينما أوقت الطول والوقف والإيقاع حقها من العناية والدرس⁽⁸⁾.

(1) Spencer, A. (1996): **Phonology, Theory and Description**, P. 36. وانظر اقتراحات أخرى في لافر (1994: 152)، وبيروستهان ومالبرج (1970: 147)، وكروتندن (1986: 2-5) وماريويماي (1998: 92-97) وغيرها.

(2) مختار عمر، أحد (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص. 220.

(3) زاهيد، عبد الحميد (1999): نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية، ص. 10.

(4) حركات، مصطفى (1998): الصوتيات والقوتولوجيا، ص. 36.

(5) المرجع نفسه، ص. 37.

(6) المرجع نفسه، ص. 39-45.

(7) كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لنهم صرّي ونحوي ودلالي، ص. 7.

(8) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 385.

وإذا كان التقصي المتأني لهذه الملامح في الدراسات القرآنية قد قادنا إلى استلهاهم الرأي الأخير، فإننا نميل إلى تبني اللاتحة المستفادة منه، مع إمكانية إضافة مكون آخر، هو الرسم خاصة منه العثماني⁽¹⁾، فولا صعوبة البرهنة على دوره اللساني خاصة في بنية اللغة، عما أفضى بنا إلى استيعاده من (جنى) التطريز. إن ما يجعلنا نقدم لاتحة سداسية تتضمن التنغيم (والنغم) والنبر والإيقاع والوقف والطول، هو الدور اللساني لهذه الملامح فهي التي تسهم في بنية القول القرآني؛ المصدر الأساس للغة العربية المعيار. ومن ثم فهي مجتمعة تبني بنية تطريزية هرمية وتستند عليها وتسهم في بنية الأقوال وتنظيمها تنظيمًا إيقاعياً، ومن هذا المنظور تستمد مشروعيتها، وقوتها اللسانية.

5.1 خلاصة:

- وقد كان من شأن مطاف هذا العرض المحدد للطبيعة اللسانية للملامح التطريز أن مكنتنا من الخلوص إلى النتائج التالية.
1. لقد نشأ مصطلح التطريز عند الإغريق القدامى في دائرة الاصطلاح الموسيقي، وظل يستصحب معه خلفيته الموسيقية، حتى بعد ارتعائه في أحضان الأصواتية والصوابة فوق القطعية، فدل، فيما دل عليه، أنه تنويعات في العلو الموسيقي ودرجة سرعة اللحن والإيقاع...
 2. ورغم التطابق المجالي والمرجعي في الأدبيات التطريزية بين اصطلاحى فوق- القطعة والتطريز، مما نتج عنه الخلط بينهما، إلا أنه مع ذلك من الضروري، والمغروب فيه أحياناً التمييز بينهما، وعموماً إن الاصطلاح المفضل في اللسانيات هو اصطلاح الملامح التطريزية، الذي يتيح، جزئياً، تمييزاً منسجماً مع الاستعمال التقليدي للتطريز. وزيادة على هذا التداخل المفهومي والاصطلاحى فثمة تداخل موضوعي أو ظاهري بينهما وبين الظواهر المصاحبة للغة والخارجة لسانياً
 3. إن هذه الملامح لا ينبغي حصر طبيعتها إلا من خلال إسهامها في البنية التطريزية، لذلك شاطرنا فوكس (2000) في أن التفرع الثنائي البسيط: قطعي مقابل فوق قطعي غير منصف لغنى البنية الصوتية لفوق القطعة، وسرى أن هذه البنية معقدة، ومشتملة على تنوع في الأبعاد المختلفة، واللامح التطريزية لا يمكن ببساطة أن ينظر إليها باعتبارها ملامح متراكبة فوق القطع. وسيكون الحل هو أن نقيم تمييزاً بين اصطلاح فوق قطعة باعتباره صيغة للوصف (موازبة للصيغة القطعية) من جهة، ومصطلح تطريز بوصفه نمطاً من الملامح من جهة ثانية.

لغاربة الرسم العربي باعتباره مكوناً تطريزياً انظر من بين آخرين: Firth, J.R (1948): *Sounds and prosodies*, P. 125-127. ويكور، كريم الله (1994): صورة الحرف العربي، ص. 229-243.

- 4 لقد خصصنا، من خلال المقارنة الأصواتية، الأكوستيكية والفيزيولوجية، إلى التمييز بين ملامح تطريزية وأخرى غير تطريزية؛ حيث تتمركز الأولى في مكون تحت الحنجرة أي المنبع والثانية في مكون فوق الحنجرة أي المصفاة. وترتكز، أكوستيكيا، على العلو الموسيقي والارتفاع والشدة إلا أن كل منها يتتفي من تلك الوسائط بحسب ما يناسب طبيعته الفيزيائية والسمعية. وإذا عدنا إلى مكون الحنجرة، فالظاهر أن وظيفته مزدوجة: قطعية وتطريزية في الوقت ذاته. فهو مسؤول عن إنتاج الجهر، والنفسية، والتهميز، التي تعتبر مكونات للقطع، ومن ناحية أخرى فهو متحكم في درجة العلو الموسيقي، التي تعتبر ملمحا تطريزيا. ومن هاهنا يكمن قصور تعريف الملامح التطريزية بأنها تلك الملامح التي لا تتمركز في المكون فوق الحنجري، والسبب في ذلك يرجع إلى عجزنا عن التمييز بين الملامح التطريزية، وغير التطريزية من ضمن الملامح الحنجرية عامة.
5. ويفضي بنا المعيار الصوتي لملامح التطريز إلى أنها تلك الملامح التي تمتد فوق مجالات أكثر اتساعا من مجال القطعة المنفردة. غير أن هذا التعريف لن يكتمل إلا بالنظر إلى الدور اللساني لمستود لتلك الملامح المحددة في التنغيم والنغم والنبر والإيقاع والوقف والطول على المستوى المركبي فضلا عن الاستبدال. أولئقُلْ عموما على أساس إسهامها في بنية الأقوال وتكوين بنية تطريزية
- 6 إن الفونيم يبقى حاضرا في تحديد الوضع الساسي لهذه الملامح التي تمتد أو توضع فوق مجموعات قطعية أو فوق مقاطع. فهي، إذن ظواهر تحدد - لبطر إلى القطع. وتعرف بالضد. ليست لا بالمصوتات ولا بالصوامت، وفقا لقاعدة: بضدها تعرف لأشياء

الفصل الثاني

الملامح التطريزية في الصواعة الكلاسيكية بين الإهمال والإعمال

2.2 تمهيد:

نهدف من وراء هذا الفصل إلى مواصلة تحديد الوضع اللساني للملامح التطريز من منظور الصوتة الكلاسيكية (البنوية، والفيرثية، والنظرية التوليدية المعيار)، وليس الهدف تقديم تاريخ لحضور الملامح التطريزي أو غيابها في هذه النظرية أو تلك بقدر ما سنحاول أن نُقدِّم على دراسة تقييمية وتقويمية لإعماله في التحليلات الكلاسيكية المختلفة، ونتوخى من ذلك الوقوف على جوانب الضعف والابتسار المعروفة، وإبراز جوانب القوة والنضج المجهولة. ولعلنا نروم، من جهة أخرى، الكشف عن الثغرات المصاحبة التي طبعت الذاكرة الصوتية المعطوبة. إن الوضع السوي يقتضي أن تظهر كل اتجاه يعني فتحا للتباين والأبصار على ظواهر لغوية وقضايا فكرية ومنهجية جديدة كان الاتجاه السابق قد ولى لها الظهر. (ولكن) لم يكن بوسع أي اتجاه من هذه الاتجاهات إلا أن يغفل بعضا من القضايا التي أثارها الاتجاه السابق. وكان التجاوز يعني اعتبار بعض الإنجازات السابقة من قبيل اللاعلم⁽¹⁾.

وسنسعى إلى تحقيق هذه الأهداف التقييمية التقويمية من خلال هذا الفصل؛ حيث سنعالج في البحث الأول (1.2) الملامح التطريزية في المدارس الفونيمية البنوية، ونسوق منها البلومفيلدية والبراغية والوظيفية والغلوسماتية والبنوية الأمريكية، وفي البحث الثاني (2.2) الملامح التطريزية في النظرية التطريزية الفيرثية؛ حيث نقف على مقارنة متميزة ترفض القويم وتتخذ من التطريز عنوانا لها، ثم نتخصص في البحث الثالث (3.2) لإقصاء الصوتة التوليدية المعيار للتطريز، وأخيرا، سنقدم في (4.2) خلاصة وتقويم.

ولعل من المفيد أن نلفت النظر إلى ملاحظة مفادها: رغم الأهمية الملحوظة للملامح التطريز على المستوى الصوتي والتركيبي، ورغم ما خلصنا إليه سلفا، في النطاق الأصواتي، من أهمية بلغة للملامح التطريز مقارنة بلامح فوق الحنجرة (أي الملامح القطعية) بما أنها جزء من سيرورة إنتاج الكلام فالمنبع أفضل من المصفاة، رغم كل هذا فإن تاريخ الصوتة الكلاسيكية، في عمومها، هو تاريخ غبن وحيف، بل وإقصاء لتلك الملامح التي طالما صنفت ملامح ثانوية أولسانية خارجية، وذلك في مقابل الاحتفاء بالبنوية باللامح القطعية، ولعل هذا المنظور يشكل زاوية أخرى من زوايا النظر الصوتي لتقويم العلاقة بين الملامح التطريزية ونظيراتها القطعية.

⁽¹⁾ حنون، مارك (قيد الطبع): في هتمة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 2.

1.2 المدارس الفونيمية البنائية وتهميش الملامح التطريزية:

1.1.2 النظرية البلومفيلدية / أو اللسانيات الوصفية:

على الرغم من أهمية ملامح التطريز، القصوى، والمشار إليها آنفاً، فإن التراث الصوتي القديم قد أفضى إلى حقيقة مغايرة تماماً، فطالما نظر إلى ملامح التطريز على أنها تغيرات طارئة على القطع. هذا الرأي يعكس الإسهام الكبير المفترض للملامح القطع في تمييز المعنى، ومن ثم دلالتها الصوتية الكبرى. إن وجهة النظر هذه تسند إلى ملامح التطريز تغيرات ثانوية فقط.

وعلى العموم، إن الرأي الذي لا يرى في ملامح التطريز إلا تغيرات ثانوية على ملامح القطع قد وجد عند أغلب المدارس الصوتية القديمة⁽¹⁾. فكيف عالج بلومفيلد Bloomfield هذه الملامح؟

لقد وجه ليورنلد بلومفيلد أنظار اللسانيين الأمريكيين إلى نظرية الفونيم منذ صدور كتابه Language عام (1933). وفي هذا الصدد يرى أن الأشكال اللسانية يمكن أن تقسم إلى أجزاء، وأن هذه الأجزاء يمكن أن تعزل ثم تتألف من جديد داخل أشكال أخرى⁽²⁾. وعلى هذا الأساس، عرّف الفونيم بأنه الوحدة الدنيا من الأصوات المميزة بكتل أو حزم من الملامح الأصواتية⁽³⁾. وقد صنف بلومفيلد الفونيمات إلى قسمين فونيمات رئيسة وتضم القطع، وفونيمات ثانوية أطلقها على ملامح التطريز، وقدم لائحة لرموزها الكتابية⁴ وأضاف أنه يصعب، إلى حد ما، تعريف الفونيمات الثانوية- فهي ليست جزءاً من أي شكل كلامي بسيط ذي معنى منقول بنفسه، ولكنها تظهر فقط عندما يتألف فونيمان أو أكثر داخل شكل أكبر من الفونيم. أو عندما يتم توظيف الأشكال الكلامية في بعض الوحدات الكبرى خصوصاً الجمل. إذن في اللغة الإنجليزية، عندما نؤلف عدداً من العناصر الكلامية البسيطة داخل كلمة مكونة من مقطعين فما فوق. نستعمل دائماً الفونيم الثانوي: النبر، الذي يتكون أثناء الكلام من المقطع الأعلى⁽⁵⁾، وقد خصص بلومفيلد للملامح التطريز فصلاً كاملاً ضمن كتابه الأنف الذكر هو الفصل السابع وعنوانه التغيرات؛ حيث تناول تناولاً مفصلاً خصائص المدة والطول والارتفاع والعلو الموسيقي والنبر، ووصفها بالأفعال

النموزجية للأعضاء الصوتية⁽⁶⁾. من الواضح، إذن، أن هذه الملامح التطريزية تقوم بتغيير الفونيمات الرئيسية كلما لحقت بها. ومادامت الفونيمات وحدات أساس، فإن هذه العناصر التطريزية ثانوية

(1) Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 5-6.

(2) Anderson, S, R (1985): Phonology in the Twentieth Century, P. 259.

(3) Bloomfield, L (1933): Language, P. 79.

(4) انظر إليها في: المصدر نفسه، ص. 91-92

(5) المصدر نفسه، ص. 90.

(6) المصدر نفسه، ص. 109-116.

وعلاوة على أنها لا تشكل جزءاً من الوحدات اللسانية. ورغم أن ملامح العلو الموسيقي تظهر في اللغة الإنجليزية باعتبارها فونيمات ثانوية خصوصاً في نهاية الجمل، كما في التقابل بين الاستفهام (at four o'clock / هل في الساعة الرابعة؟) والجواب (at four o'clock / في الساعة الرابعة) إلا أن اللغة الصينية، إضافة إلى لغات أخرى، تستعمل ملامح العلو الموسيقي باعتبارها فونيمات رئيسة⁽¹⁾. ولامح المدة لها مماثل الفونيم الرئيس في اللغة الجرمانية⁽²⁾ هكذا إذن يظهر أن بعض اللغات تضع ملامح التطرير (التغيرات) على قدم المساواة مع ملامح القطعة (أصوات الكلام الأساس)، هذا الترفي مشروط بالقيام بوظيفة تمييز الكلمة وهنا لا مجال للحديث عن وظيفة صوتية في التصور البلومفيلدي لهذه الملامح. كما أشار إلى وجود فاصل غامض بين الفونيمات الثانوية وبين الأنساق الفعلية اجتماعياً وغير المميزة، أي اللسانيات الحارجية؛ إذ يقول: وعلاوة على ذلك، فنحن نستعمل كثيراً الملامح النغمية على غرار استعمالنا للمحركات، وذلك حينما نتكلم بحسونة، أو بازدراء، أو بفضاضة، أو بلطف، أو بمرح، وما إلى ذلك. وعلى العموم، فإن النغم، في اللغة الإنجليزية وفي لغات أوروبا، هو الملامح الفيزيائي الذي تكون تنوعاته من النمط الحركي، وهي تنوعات غير مميزة لكنها فعالة اجتماعياً، وهي الأكثر قرباً من التمييزات اللسانية الحقيقية⁽³⁾. وبكلمة، إن اللسانيات الوصفية همشت ملامح التطرير وأسندت إليها وظائف ثانوية

2.1.2 مدرسة براغ :

سلك البراغيون مسلكاً مغايراً في معالجة الظواهر التطريزية، وقدموا إضافات نوعية كما أثروا في الوظيفيين والكلوسماتيين، وسنقدم هذه المدرسة من خلال أعمال الأمير نيقولا سيرجيفيتش تربوتسكوي N.S. Troubetzkoy وأعمال رومان ياكبسون R. Jakobson في عنصرين منفصلين

2.1.1 نظرية تربوتسكوي:

قام تربوتسكوي باستقصاء التقابلات القطعية في اللغات الطبيعية واقترح مجموعة من المبادئ لنظريته الصوتية العامة، إلا أن الأبعاد المناقشة ومعظم الملامح الصوتية المقترحة في (المبادئ) كانت إلى حد ما تقليدية وتتعلق بالخصائص الأصواتية للقطعة، رغم إضافة الاصطلاح الأكوستيكي لبعض التعاريف، وهو أمر كان مجهولاً في ذلك الوقت، إلا أنه، من جهة أخرى، ومهما تكون الانتقادات الموجهة إليه يجب

(1) المصدر نفسه، ص. 90.

(2) المصدر نفسه، ص. 109.

(3) المصدر والمصفحة نفسها.

علينا أن نعرض آراءه لأنها شكلت ابتكاراً في المنطقة التي أعيد اكتشافها حديثاً، من داخل الصوارة التوليدية فقط⁽¹⁾

لقد أثار الأمير نيقولا سيرجيفيتش تربوتسكوي انتباهاً معتبراً للخصائص التطريزية التي تفتقر بالبنية المقطعية، وهو يرى في هذا الصدد أن دراسة الأصوات لا ينبغي أن يقتصر اهتمامها على التقطيع فحسب، وإنما ينبغي أيضاً أن تهتم ببيان خصائص التطريز والإيقاع الموسيقي للغة، ليكون بذلك -على حد تعبير مترجم (المبادئ)- قد قام، ولأول مرة في تاريخ الفكر اللساني برد الاعتبار إلى دراسة الأصوات من جهة التطريز اعتماداً على وظائف الأصوات [أي الصوارة]⁽²⁾. إن هذا بشكل انطلاقة حقيقية لنظرية مدرسة براغ إذا ما قرنت بالرؤى الصوارة السائدة آنذاك، فهؤلاء البراغيون هم اللسانيون الأوائل الذين عنوا عناية معقولة وحقيقية بمجال الملامح التطريزية. طبعاً هذه نتيجة منطقية إلى حد كبير بالنظر إلى الانتباه الفطن من طرف مؤسسي نظرية براغ (خصوصاً ياكسون) للبنية الشعرية باعتبارها المصدر الذي أُلهمهم الاهتمام باللغة⁽³⁾. كما أن الخلفية التي تحكمت في كتابة الأمير تربوتسكوي لكتابه مبادئ الصوارة كانت رغبته في معالجة مسألة العلاقة بين الإيقاع اللساني، والإيقاع الموسيقي، ولعل هذا ما يجعل رؤاه في تقاطع كبير مع النظريات لتوليدية الحديثة، حتى أن كليمنتس وهيوم (1995) Clements, and Hume قالوا باعتزاز، فيما يتعلق بسبق الأمير في قضايا التنظيم الداخلي للقطع: إن تصور تربوتسكوي يمكن أن ينظر إليه على أنه بادرة هامة نحو النموذج الذي ستعالجه بتفصيل⁽⁴⁾.

وإذا عدنا، إلى ملامح التطريز عنده فإننا نسجل، بداية، أن نظريته الصوارة لم تقدم أية محاولة لتطبيق مقولات التقابل (المطبقة على القطع) على ملامح التطريز بالنظر إلى تباين وظائف هذه الملامح. يقول تربوتسكوي بوضوح: تستند خصائص المقاطع بواسطة الملامح التطريزية التي توسم على أنها أجزاء للوحدات اللحنية الإيقاعية rhythmic-melodic. وهنا يدرج الطول والشدة والعلو الموسيقي واللحن الخ. وبالنسبة للصوارة، تؤخذ هذه الخصائص بعين الاعتبار بصورة عادية إذا كانت فقط وثيقة الصلة صواتياً باموضوع، أي إذا شكلت تقابلات صواتية⁽⁵⁾. ومن ثم فهي خارج نظام التقابلات ولا تخضع لقتضياته، ولكنها مقترنة بالبنية المقطعية. فلقد أدرك تربوتسكوي أن الهيكل الخامل للملامح التطريزية هو

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 100-101.

(2) تربوتسكوي (1939): مبادئ علم وظائف الأصوات (التونولوجيا) ترا، قنيي، عبد القادر، ص. 2. وستستعين بهذه الترجمة فيما يأتي، دون أن نتيهاها تبنياً كلياً.

(3) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 101.

(4) Clements, G. N, and Hume, E.V (1995): **The Internal Organization of Speech Sounds**, P. 248.

(5) Trubetzkoy, N.S (1935): **Anleitung Zu phonologischen Besschreibungen**, P 24

عن: Fox, A (2000): **Prosodic Features and Prosodic Structure**, P. 6

تقطع الحمال Syllable-bearer أوهي أجزاء من البنية المقطعية، بعدما كان يعتقد أنها تقترب بالمصوت، عند شئد في عمله الأخير على أن الملامح التطريزية لا تنتمي إلى المصوتات من حيث هي مصوتات، ولكن بالمقطع⁽¹⁾. وفي بعض الحالات ليس المقطع هو حامل ملامح التطريز وإنما جزء منه، يدعى: (المورا) morae. وأضاف في الموضوع نفسه: لا توجد، في الجزء الأعظم من لغات العالم، الملامح التطريزية المميزة إلا في المصوتات. وأيضا يمكن أن نعالج تصنيف هذه الملامح ضمن خصائص المصوتات، ومن ثم نعالجها مثلما نعالج درجات افتتاح الأعضاء الصوتية عند التلفظ بحرف وأنواع المخرج في ذات الوقت. ولقد كان مؤلف هذا الكتاب قد سلك هذا الطريق في مقال له (ظهر في أعمال جماعة براغ للسانيات 1929 TCLP) وقد وافقه هذا المسلك في خطأ؛ ذلك أن الملامح التطريزية لا تنتمي إلى المصوتات من حيث هي مصوتات، لكن تنسب إلى المقاطع. وحيث يجوز أن يكون جزء من الوحدات الصوتية مما يتركب منه المقطع تطريزيا ليس الأهمية لا اعتداد به. وفي العادة فإن هذه الفونيمات هي صوامت، إلا أنه يجوز أيضا أن تكون مصوتات ولا تشكل في هذه الحالة أي مقطع. ومن جهة أخرى قد تظهر في بعض اللغات مقاطع لا تشمل على أي فونيم مصوتي بحيث نجد أن الجزء الأهم من الوجهة التطريزية يشغله فونيم صامتي: وفي هذه الحالة يحدث عن صوامت محدثة للمقطع. وأخيرا يمكن أن تكون بعض الملامح التطريزية المحددة منتمة إلى أي مجموعة من الفونيمات، مثلا (مصوت + مصوت) أو (مصوت + صامت). ولهذا السبب لا يجوز أن نعالج ملامح التطريزية على أنها ملامح للمصوتات (بمثلة درجات الافتتاح وأنواع المخارج) بل نتناولها كما لو كانت ملامح جزء معين من المقطع بحيث ينبغي أن يعرف هذا الجزء من المقطع تعريفا مغايرا في اللغات المختلفة.

وكل جزء من المقطع مما يكون، حسب قواعد اللغة المبحوث فيها، حائزا على الملامح التطريزية حيزا، فإننا نطلق عليه لفظ: مركز المقطع وحسب اللغات، فإن مركز المقطع يمكن أن يكون:

أ. مصوتا.

ب. أو أن يكون مجموعة متعددة الفونيم المصوتي.

ت. أو صامتا.

ث. أو مجموعة متعددة الفونيم مصوت + صامت⁽²⁾.

إن أطروحة تربوتسكوي للملامح التطريز تتأسس على أن هذه الملامح تتعلق بالمقاطع لا بالمقطع. ميزة أنها قد تحقق في جزء خاص من البنية المقطعية. وقدم تصورا لهذه البنية التي تبنى على أساس نواة صامتة تشكل عموما من المصوت أو المصوتات (لكن في بعض اللغات أيضا تتضمن بعض الوحدات صامتة). وزيادة على إدراك المقطع باعتباره موقعا لرصد النغم والخصائص النبرية، فإن تربوتسكوي أدرك

⁽¹⁾ Troubetzkoy, N.S (1976): *Principes de Phonologie*. P. 196.

المصدر نفسه، ص. 196-197.

ايضا أن الدور الذي تقوم به القطعة داخل المقطع قد يشكل في حد ذاته بعدا صوتيا مميزا إن ما نحن بصدده الآن هو الفرق بين الأشكال المقطعية وغير المقطعية. وقد قدم أثناء دراسته للتقابلات الموسمية، عددا من المبادئ الإجرائية لإقرار متى يجب أن تحلل الصوامت المقطعية باعتبارها تجلية لارتباط المقطعية correlation of syllabicity ومتى يجب أن تعالج باعتبارها متواليات من الصامت المختزل والصامت غير المقطعي. إن ما يكون دالا هو الاعتراف بأن الخصائص التي لا تختص بالقطعة في حد ذاتها قد تكون من ضمن الخصائص ذات الصلة الوثيقة بموضوع الصوامة، بل قد تعكس منحاما المميز؛ حيث المحتوى القطعي الواحد والمتجانس قد يدمج داخل بنية أوسع هي (المقطع)⁽¹⁾.

هذا التصور كان له الأثر الأكبر على تحليل تروتسكوي للكمية اللسانية، التي خصها باهتمام لافت وعالجها تحت عنوان: للمقطع والمورا: التأويل الصوتي للكمية. لقد سجل في البداية أن عددا من اللغات تقيم تقابلا بين المصوتات الطويلة والقصيرة، إلا أن هذا التقابل قد يكون له وضع مغاير جدا في أنساق مختلفة. ومن ثم جادل بأن الطول يعالج غالبا باعتباره ملمحا (قطعي)، إلا أن هناك أيضا حالات للمصوت الطويل يجب أن ينظر إليه فيها باعتباره مُشكّلا من مكونين فرعيين هما المورتان يقول. إن المراكز المقطعية تكون إما ذات فونيمات أحادية أو متعددة. وهناك لغات ليس لها إلا المراكز الفونيمية الأحادية بالنسبة للمقطع. وهناك أيضا لغات أخرى تجمع بين الحالتين. إلا أنه قد يطرح سؤال عما إذا كانت المراكز المقطعية المشهورة بطولها ينبغي أن نعتبرها مراكز مكررة أو مثقلة بالتضعيف، غير أنه لا يمكن أن نعطي إجابة موحدة لسائر اللغات: لأن هذا السؤال ينبغي أولا أن نبحثه بحثا مقصلا في كل لغة على حدة. وبطبيعة الأمور ينبغي أن نشير إلى بعض أصناف هذه المراكز⁽²⁾.

وهكذا نطلق بفصل القول في طبيعة المركز أو النواة المقطعية الطويلة في كثير من اللغات وحاول أن يقدم تأويلات صوتية وأصواتية لهذه الظاهرة، وخلص إلى تقسيم المراكز المقطعية الطويلة إلى ذات فونيمات أحادية وذات فونيمات متعددة. وكان لهذا التصور تأثير على كيفية اقتران الملامح التطريبية بالنواة المقطعية الطويلة.

وهكذا استنتج أن هناك مقاطع طويلة مصاغة من نواة مزدوجة وإذن هناك لغات تشعر مراكز المقاطع الطويلة فيها وكأنها مجموعة للمقاطع الأحادية مصوغة من مركزين قصيري المقطع متشابهين من ناحية الكيف. وفي هذه اللغات لا تكون قابلية مد مراكز المقطع الطويلة إلا تعبيراً عن خاصيتها المزدوجة⁽³⁾. وقد نبه على أن هذه الطبيعة المزدوجة قد تؤول تأويلا صوتيا آخر، فالطول قد يكون ناجما عن علو موسيقي غير متجانس ومتنوع داخل المقطع الواحد؛ إذ لاحظ أن كثيرا من اللغات الإفريقية والأمريكية

(1) Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 101-102.

(2) Troubetzkoy, N, S (1976): *Principes de Phonologie*. P. 201.

(3) المصدر نفسه، ص 206

تستعمل عدد، من طبقات الصوت كما لو كان إجراء مميزا. عادة لكل مقطع علو موسيقي محدد، لكن قد يكون أول المقطع ليس له العلو ذاته الذي يكون لآخره، حيث العلو ينتوع داخل المقطع. حتى أنه قد توجد مقاطع صاعدة - نازلة، ونازلة- صاعدة من الناحية الموسيقية، الخ. ثم إنه إضافة إلى ذلك قد تكون جميع هذه الأنواع التطريزية ذات قيمة مميزة⁽¹⁾

ويقدم تأويلا آخر لهذه الظاهرة بقوله: 'ويمكن أن تكون قيمة الفونيمات المضعفة أوبوجه عام الفونيمات المتعددة الصفة مما تنسب هذه القيمة إلى أوساط المقاطع الطويلة هي ما يمكن أن يطلق عليه (المعالجة الحسابية للكمية). واللغات التي تظهر فيها هذه المعالجة يجوز أن تسمى اللغات التي تعدد بالموراث لأن أصغر وحدة تطريزية فيها لا تتفق دائما مع المقطع.

ويقابل هذه اللغات تلك التي تعدد بالمقاطع' إذ تتفق فيها دائما الوحدات التطريزية مع المقاطع، وإذا تكون مراكز المقاطع الطويلة (إن وجدت) معتبرة كما لو كانت وحدات مستقلة، ومن ثم ينتفي اعتبارها على أنها مجموع وحدات صغرى عديدة⁽²⁾.

لقد ناقش أندرسن (1985) هذا التصور بناء على أسس وفرضيات مختلفة صاغها في ثلاث نقاط جوهرية، جديدة بالإعادة في هذا الموضع.

أولا، فبخصوص الطول حاج بالمصوتات المزدوجة Diphthongs، فإذا كانت لغة تتضمن بعض المصوتات المزدوجة التي تحلل باعتبارها متواليات مصوتية، فإن المصوتات الطويلة للغة تظهر نوعا من التشابه مع هذه المصوتات المزدوجة من قبيل استقطاب النبر، ومن ثم يكن مبررا أن نعالجها على أنها مصوتات مزدوجة مكونة من عنصرين متشابهين.

ثانيا، قد لا تخرج بعض التقابلات التطريزية عن المقاطع المتضمنة للمصوتات الطويلة أو لمصوتات مزدوجة وفق حالة معالجة المصوتات الطويلة عندما تكون مكونة من مورتين (أو أكثر) تكون أيضا محددة. في اللغة الليتوانية، مثلا، المقاطع الطويلة يمكن أن تنصف سواء بالنبر النازل أو الصاعد (أو تكون غير منبورة)، في حين أن المقاطع القصيرة تتضمن فقط التقابل بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة. إن معالجة الاختلاف بين الصاعد والنبر النازل على أنه قضية حل المورا للنبر في المقطع الطويل، تسمح ببيان بسيط وطبيعي لهذا نظام النبري المعقد، وتتيح تحليل المصوتات الطويلة.

ولا تثبت تقديرات تريتوسكوي في كل اللغات التي يكون فيها تقابل المصوتات الطويلة والقصيرة؛ حيث يُضمن تحليل المصوتات الطويلة إلى موراث، رغم أنه يجب، في حالات أخرى، أن ننظر لكثير من

المصدر نفسه، ص. 207.

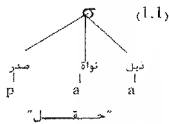
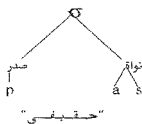
المصدر والمصفحة تضهما

التقابلات على أنها تقديرات بسيطة لتطبيق ألقوة عمليا على القطع المفردة. قد تبدو المسألة الصوتية نفسها (أعني المصوت الطويل) تحل بطرق مختلفة في لغات مختلفة، وذلك مشروط إما بتمثيلها على أنها مجرد قطعة ذات خاصية متميزة (قوة زائدة مثلا) أو قطعة تدمج داخل نواة مقطعية واحدة مكونة من موريتين منفردتين لكنهما متطابقتان قطعيا.

ثالثا، إن التأويل الصوتي للتمييز المقترح للكمية الصوتية، يكون أكثر إمتاعا من منظور البنية المقطعية. ففي بعض اللغات، يقترح تربوتسكوي بأن الاختلاف بين المصوتات القصيرة والطويلة لا يتوقف على خاصية المصوتات نفسها، وإنما على كون المصوت حراً في مقطعه أو كونه مقيداً من قبل الصامت الموالي. قد يظهر أن ما يكون مضمناً في تعالق التماس للصيق contact correlation of close ببساطة مسألة للاختلاف بين المصوتات في المقاطع المفتوحة والمقفلة. لكن يتضح من خلال الأمثلة المقدمة أن هذا ليس هو ما في ذهن تربوتسكوي.

إن المسألة المركزية في هذا هو لغة هوبي Hopi، التي يظهر أنها (على أساس ملاحظات لوورف) لا تقدم درجتين لطول المصوت فقط، بل ثلاث درجات. وتحلي مجموعة محدودة تتكون من ثلاث صور هذا التقابل: [päs] حقيقي، التي تقصر خارجيا المصوت، و[pas] حقل كمية متوسطة؛ و[päs] هدوء بمصوت كامل الطول. وفي الواقع أن كل صورة من هذه الصور الثلاثة ذات مقطع أحادي ينتهي بصامت، وأن هذا من ثمة يقفل المقاطع بمعيار طبيعي، ويتضح أن الاختلاف ليس إلا اختلافاً بين المقاطع المفتوحة والمقفلة. وهذه القضية ليست محل نزاع في هذا المقام

يدافع تربوتسكوي بأن تعارضين متفصّلين يشتغلان في لغة هوبي أوهما، هو تقابل بين المصوتات الطويلة والقصيرة على أساس الاختلاف بين موريتين وثانيتين مختلفتين كية المصوت الأكثر طولاً (في [päs] هدوء) عن الكميتين الأخريتين بحيث تمثل المصوت الطويل الثنائي المورا bimoric، بينما يحتوي المصوتان الآخران على مورا مفردة فقط. لكن في هذه الحالة، كيف يمكننا أن نميز [päs] حقيقي عن [pas] حقل؟ يدعي تربوتسكوي أن هذا يتأسس إما على قطع (وقف) الصامت الموالي لنطق المصوت أو عدم قطعه، إنها مسألة ما إذا كان الصامت نفسه مدججا في النواة أو لا. يمكننا أن نمثل الاختلاف بنيويا وفق التدوين المستعمل في الأدبيات التوليدية الحديثة لوصف التكوين الداخلي للمقاطع (رغم أن تربوتسكوي نفسه لم يقترح تمثيلا بيانيا للتقابلات).



يمكن تصور تمثيلات أخرى لهذا التحليل. لكن المظهر الهام هو معالجة الصامت بعد المصوتي postvocalic مثل صعود مميز أيضا داخل أو خارج نواة مقطعه.

يرهن تروبتسكوي على أن (المقطعية) هي أساس تقابلات الطول في عدد من اللغات، ومنها الإنجليزية والألمانية. وفي نظر أندرسن، لا تكمن الأهمية الكبرى لهذا الاقتراح في تحليل اللغات الفردية، رغم أن هذا يدرج في إطار الإبداع التصوري⁽¹⁾.

وفي نطاق المجال التطريزي الأكثر أرثوذكسية، أي النبر، والنغم والتنغيم قدم تروبتسكوي تصوره على أساس ما انتهى إليه في دراسة الكمية؛ حيث قسم اللغات الطبيعية إلى: لغات مقطعية وأخرى مورية إن دراسة بيانات الكمية التطريزية تؤدي إذن إلى إثبات أن أصغر وحدة تطريزية هي المقطع في بعض اللغات (وبالضبط مركز المقطع) وفي لغات أخرى أصغر وحدة هي المورا more. ومن ثم يمكن أن نقسم اللغات إلى قسمين: قسم يعتمد بالمقاطع، وقسم يعتمد بالمورات. ونحن نسمي أصغر وحدة تطريزية من لغة ما البروسوديم Prosodème، وبعبارة أخرى إن المقطع في اللغات التي تعتمد به هو وحدة، كما أن المورا هي وحدة في اللغات التي تعتمد بها⁽²⁾.

وفي هذا الصدد فإنه يقسم خصائص التطريز إلى قسمين: خصائص التمييز وخصائص نمط الوصل mode de liaison. وعن طريق خصائص التمييز تتميز البروسوديمات فيما بينها؛ بينما عن طريق خصائص صيغة الوصل لا تكون وحدات البروسوديمات هي نفسها مميزة بل الكيفية التي بها وحدها تصل بين ذلك الفونيم التالي هي التي تدل على أنواع الفروق المختلفة.

وهكذا فإن تمايز البروسوديمات إنما يتم في اللغات التي تعتمد بالمقاطع عن طريق الشدة، وفي اللغات التي تعتمد بالمورات عن طريق علو النبر الموسيقي. وحينما لا يؤدي تمييز البروسوديمات إلا وظيفة مميزة (أي اختلاف الدلالات) فإن كل بروسوديم يمتلك خاصيته المميزة الخاصة به بحيث يجوز في كل كلمة

⁽¹⁾ Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 102-104.

⁽²⁾ Troubetzkoy, N, S (1976). *Principes de Phonologie*, p 212-213

مشملة على بروسوديمات متعددة، أن يكون سائر تلك البروسوديمات متشابهة من هذه الجهة، أو تكون جميع البروسوديمات المتباينة متشابهة وفق ترتيب مختلف⁽¹⁾.

ومما درسه في خصائص التمييز التطريزي: تعالق الشدة والإدغام التطريزين وتعالق طبقات الصوت وتعالق التنبير، ثم عاد مرة أخرى للحديث عن اللغات الممتدة بالمقاطع واللغات المعتدة بالمورات. ففي ما يتعلق بتعاليق التنبير مثلا، والذي أدرجه ضمن ما أسماه بألوظائف التصويتية المميزة فقد قال: نعرف التنبير بأنه إبراز نهاية علو البروسوديم. وقد يمكن من الوجهة الأصواتية أن يتحقق هذا البروز في صور مختلفة: وذلك بتقوية إصدار النفس، ورفع العلو الموسيقي، وبالتطويل، وبتوضيح الصوت بالنطق الأنصح والأشد قوة في نطق المصوتات أو الصوامت المتحدث عنها. والذي هو الأساس من الوجهة الصوتية فيما يتعلق باللغات ذات التنبير الحر، إنما يتحصل أولا في هذا البروز الذي لا يقع من كل كلمة إلا في موضع واحد، بحيث نجد أن البروسوديم يهيمن على سائر البروسوديمات الأخرى من الكلمة نفسها، بينما لا يهيمن شيء من ذلك على الصغرى منها. وثانيا فإن مسألة البروز في الكلمات التي لها العدد عينه من البروسوديمات لا يؤثر دائما في البروسوديم ذاته، لأنه قد توجد أزواج من الكلمات تتميز إحداها عن الأخرى بموضع القمة النبرية فحسب.

ويمثل التنبير الحر في مختلف اللغات أشكالا متباينة لغاية. والمهم هنا أن نلاحظ الفرق بين اللغات التي تعدد بالمقاطع واللغات المعتدة بأجزء منها. وقد تظهر هذه الأمور بشكل مسط في اللغات التي تعدد بالمقاطع، والتي يكون فيها تعالق التنبير هو وحده تعالق التطريز. ويسمى إلى هذا النمط معظم اللغات الأوربية من البرتغالية والإسبانية، والإيطالية والإغريقية المعاصرة، والبلاغرية، والرومانية والأوكرانية والروسية وبعض هذه اللغات، تكون فيها المصوتات المنبورة ممدودة، وتكون المصوتات غير المنبورة خلافا لذلك مختزلة سواء من جهة الكمية أو من جهة النطق. ولكن تظهر حالة معقدة في اللغات التي تعدد بالمقاطع إذ لها زيادة عن ضغط النبر الحر، تعالق من غط وصل التطريز [...]، أما اللغات التي تعدد بالأجزاء، والتي تعتمد التنبير الحر فإن العلو النهائي من الكلمة يجوز أن يتشكل إما من مقطع ذي جزء واحد، أو من الجزء الأول من المقطع ذي الجزأين أو من الجزء الأخير من مقطع ذي جزئين⁽²⁾.

وفي ثانيا دراسة الخصائص التطريزية يقترح تريتسكوي عدد، من القواعد العامة المنظمة لأنساق البنية الصوتية⁽³⁾.

وبعد استعراضه الطويل للمقطع الجمال للملاحح التطريزية وللكمية اللسانية... سيتوج حديثه في (المبادئ) عن خصائص التطريز ببيان التقابلات التطريزية المميزة للجميل، حيث سجل الفرق بين القلعة

(1) المصدر نفسه، ص. 213.

(2) المصدر نفسه، ص. 221-222.

(3) انظر على سبيل المثال القواعد المقترحة للتنبير في: المصدر نفسه، ص. 225.

التطريزات وبين استجابة المعالجة المتماثلة القائمة على نظام التقابلات. وبينما كانت الخصائص الفارقة للصوت والمصنوعات لا تستخدم إلا في تمييز الألفاظ، فإن صفات التقطيع التطريزي لا تستخدم في دلالات نحوية فحسب، بل في فصل دلالات مجموعات كاملة من الألفاظ والعبارات. وهذه الغاية، تستخدم صريحا تقابل الوجه الممثل المتنوع لحدة الصوت (أوالتنخيم)، وتغيير طبقة الصوت، وتغيير الجملة وأنواع

وبخصوص ما إليه البحث في الوقت الراهن يبدو أنه لا يمكن أن نعالج صواتة الجملة بالدقة المطلوبة نفسيهما اللذين عولجت بهما صواتة اللفظ. ويرجع ذلك إلى ندرة المعطيات الأولى للدراسة، بل حصر منها فهو ليس مؤكدا ولا موثوقا به. وفي ما نثر عليه من أوصاف صواتة الجملة فإن الوظيفة التمييزية والوظيفة النائية (التبليغية) والوظيفة التعبيرية للأصوات ليست كلها وظائف مفصول بعضها عن بعض بوجه عام. وحتى إذا كان قد شرع في فصل هذه الوظائف فلم يؤد هذا العمل دائما على أفضل حال ولاوة على ذلك فإن تلك الأوصاف تتبع عموما أهدافا تطبيقية محددة، ثم هي تختص في معظمها بالمثلين والمنشدين، والخطباء ممن يكون لديهم ذلك الفصل الدقيق للوظيفة التمييزية عن غيرها من وظائف ذات الفوائد والدلالات الوفيرة. وجميع هذه الملاحظات غير الملائمة تجعل من الصعب دراسة دور التطريز وخاصة في صواتة الوظيفة التمييزية للجملة. وعلى هذا ينبغي أن تقتصر على بعض حالات المحدودة في هذا الموضوع⁽¹⁾.

إن هذا النص الدال يلخص تصور ترويسكوي ومعه الصواتة البنيوية عموما للملامح التطريزية. يستر من حيث وفرة معطياتها المدروسة والمنهاج المتبع في الدراسة الصوتية وقتئذ، وهو نظام التقابلات التي شجعت عليه هذه الملامح العنيدة، بل وحتى من حيث الوظيفة الموكولة إليها. وجاء حديثه عن الصواتة العنيدة للجملة متضمنا العناصر التالية:

تنعيم الجملة: حيث لاحظ أن معظم الألسن الأوربية لا تعرف تضارب التقابل الممثل لتنوع أصوات المميز للألفاظ لكنها تعرفه على مستوى الجمل ولأجل هذا الهدف يستعمل، في غالب الأحيان، التقابل بين تلوين الصوت الصاعد والنازل بحيث يؤدي هذا التلوين المعدل الصاعد بطريقة الاستمرارية المسترسلة أعني أن هذا التغيير في اللحن يدل على أن الجملة لم يصل النطق بها بعد إلى غايته ونهايته، بينما يكون تلوين تغيير الصوت النازل مؤدبا لوظيفة نهاية الجملة وقوارها. وفي العادة فإن هذين النمطين من تغيير الأصوات بتلحينها وتنعيمها لا يتحققان إلا في آخر لفظ قبل الوقف التام. لأنه في هذا المكان يحسن أن نشير هل تمت الجملة أم لم تتم بعد. وفي

اللغات التي تكون فيها ضروب تقابل تلوين الصوت مميزة للألفاظ. فإن هذه الضروب ينبغي أن تتنوع قبل الوقف لتنسجم مع تنغيم الجملة⁽¹⁾.

ب. اختلاف طبقات الأصوات المميزة للجملة: حيث حذر من الخلط بين هذا العنصر وسابقه، وإن كانا يردان مرتبطين، ويَبين أن اختلاف طبقات الأصوات المميزة مجهول على مستوى الألفاظ معلوم على مستوى الجملة، حيث مثلاً، يُستخدم علو الطبقة الصوتية الحلقية لتمييز الجملة الاستفهامية عن الجملة التقريرية غير المعينة، مثلاً في اللغة الألمانية⁽²⁾.

ج. نبر الجملة: حيث لاحظ أنه: قد تستعمل تقوية إخراج النفس وإشباعه على مقطع مشدد عليه في كثير من اللغات، ليبان الجمل وتفرق معانيها. ومعاملة اللفظ بسبب محتواه هو ما ينبغي أن يشدد ويقع عليه إشباع تقوية إخراج النفس. وفي اللغات التي لا يؤدي فيها موضع إخراج النفس أية وظيفة تمييزية للألفاظ فالأمر فيها حين⁽³⁾ وبناء عليه سجل أن اللغة الروسية يختلف فيها نبر الألفاظ ونبر الجمل اختلافاً بينا وليس الأمر كذلك في اللغة الألمانية التي تملك نبراً ثانوياً يميز سواء على مستوى الألفاظ أو على مستوى الجمل. وليس ثمة علامة مخصوصة للتمييز بينهما

د. وقوف الجملة. إن الوقف هو الوسيلة الوحيدة التي تتميز بها الجمل وتفصل فيما بينها. ولا مثيل لهذه الوسيلة بالنسبة لخصائص التطريز التي تفرق بها الألفاظ وتختلف. اللهم إن شئنا أن نقارن تعالق انسداد الحنجرة مع تقابل (القطع والاستئناف) ومهما كان الأمر، فإن الوقف عند الجملة هو الوسيلة التطريزية مثل باقي الوسائل الأخرى التي من شأنها أن تفصل الجمل وتبينها، على أنه يمكن أن نعد الوقف من بين خصائص التطريز المنتمية إلى نمط الوصل⁽⁴⁾

وفي الختام نؤكد على أهمية نظرية توبولسكوي للملامح التطريزية؛ فرغم أن بؤرة انشغاله كانت هي استقصاء التقابلات القطعية في اللغات الطبيعية، واستخلاص الخصائص الأصواتية للقطعة، إلا أن معالجته لقضايا التنظيم الداخلي للقطع شكلت ابتكاراً وسبقاً في المجال الذي أعيد اكتشافه حديثاً، من داخل الصوانة التوليدية الحديثة، كما اعتبر ملامح التطريز تتعلق بالمقاطع لا بالقطع، مع ميزة أنها قد تحقق في جزء خاص من البنية المقطعية.

(1) المصدر نفسه، ص. 238.

(2) المصدر نفسه، ص. 241.

(3) المصدر نفسه، ص. 242.

(4) المصدر نفسه، ص. 244.

2.2.1.2 نظرية ياكوبسون:

استعرض رومان ياكوبسون R. Jakobson نظريته للملامح التطريزية ضمن مجال أوسع سماه تعريف الملامح المميزة 'The identification of DISTINCTIVE FEATURES'. وبنى تصوره هذه الملامح المميزة على الجمع بين رأيي مدرسة براغ التقليدية والمدرسة الأمريكية؛ إذ بلوره بعد الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية متجاوزاً رفاق الأمس في حلقة براغ، وتصوره الأصلي الخاص بحق الصوتي، وذلك باستثماره النسقي المصحوب بالتحريف الثنائي المنتظم وبالتحليل المادي-السمعي النفسي-السمعي للملامح المميزة⁽¹⁾.

وكان المقطع في مقدمة عناصر تعريفه للملامح المميزة، وقد وقف عنده طويلاً. وهذا له ما يبرره - فقام سيربط به الملامح التطريزية على غرار تريبوتسكوي. يقول جاكوبسون: تكون الملامح المميزة مصفوفة داخل حزم متزامنة Simultaneous bundles تسمى الفونيمات، والتي تكون متسلسلة داخل متواليات. فغالب الأولي الذي يقع تحته أي تأليف من الفونيمات هو المقطع⁽²⁾، الذي يتألف بدوره من حزمة من الخصائص المتزامنة (اللامح أو السمات). فظهر أن الملامح ليست خطية. وهذا الاكتشاف اكتشاف هام جداً. إذ أنه من الملاحظ أنه لا يمكن لخاصية من بين هذه الخصائص المتزامنة أن يكون حجمها أكبر من حجم حزم واحد (إنها لا تتخطاه أوتتجاوزه، وهذا يعني أنه لا وجود لعناصر فونولوجية [= صوتية] كبرى تحيط بها العناصر الفوق-قطعية (الفوق-قطعات) من قبيل النبر والنغم فمن المعلوم أن كلا من النبر والنغم سيربط كل منهما بالمصوتات لا بالمقاطع أو الكلمات⁽³⁾.

وقد عالج ياكوبسون بنية المقطع وحدد عناصرها بقوله. تتحدد البنية الفونيمية للمقطع عبر مجموعة من القواعد، و تكون كل متوالية مؤسسة على التكرار المنتظم لهذا النموذج، لبثاني [..] والمبدأ المحوري - المقطع هو تقابل الملامح المتتالية داخل المقطع. فجزء منه ينتأ أمام الأجزاء الأخرى. إنه غالباً تقابل صوت في مقابل الصامت الذي يستعمل ليؤدي جزءاً من المقطع الأكثر بروزاً[...].

إن الفونيمات تتكون من جزأين: المصوتات والصوامت المقطعية التي تدعى على التوالي فونيمات الـ CREST (أو الفونيمات المقطعية) وفونيمات المنحنى SLOPE⁽⁴⁾.

وقال في الطبيعة الأصواتية للمقاطع: وقد وصف ستيتسون التعلق المحرك The motor cornet للمقطع الفونيمي بأنه نفخة من الهواء دفعت إلى الأعلى دفعا قويا عبر القناة الصوتية بواسطة

هونتشتاين، إمار (1999): رومان ياكوبسون أو البنية الظاهرية، ص. 136.

⁽²⁾ Jakobson, R. and Halle, M (1956): Fundamentals of Language, P. 31.

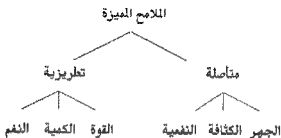
حسون، مبارك (كيد الطع). في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص 4.

⁽⁴⁾ Jakobson, R. and Halle, M (1956): Fundamentals of Language, P. 31-32.

ضعط عضلات ما بين الضدعين. حسب هذا الوصف، كل مقطع يتكون بشكل مطرد من ثلاثة عوامل متوالية. انطلاقا النبض، وذروته، وتوقفه. ووسط هذه الأطوار الثلاثة هو العامل النووي في المقطع [التواة] في حين يكون الاثنان الآخران -الاستئناف والقفل- هامشين [...]، وتغلب القمة عادة، في المظهر الأكوستيكي، المنحنيات في القوة، وتظهر ترددا أساسا مرفوعا في عدد من النماذج. ومن حيث الإدراك الحسي، فإن القمة تتميز عن المنحدرات بارتفاع أكبر يكون غالبا مصحوبا بعلو موسيقي مرتفع⁽¹⁾

وإذا عدنا إلى الملامح المميزة، نجد ياكبسون يقسمها إلى مجموعتين كبيرتين، هما: أولا: الملامح التطريزية، وثانيا: الملامح الملازمة INHERENT. إن الملمح التطريزي يظهر فقط على تلك الفونيمات التي تشكل قمة المقطع، وقد لا يحدد إلا من خلال الرجوع إلى مساعدة المقطع أو سلسلة المقطع. أما الملمح الأصلي فيشكل مكونات الفونيمات كلها بصرف النظر عن موقعها داخل المقطع. ولا يرجع تعيين بعض الملامح إلى المقطع أو سلسلة المقطع⁽²⁾ حيث تراكب الملامح التطريزية وتشكل وتتكتل فوق الفونيمات⁽³⁾. إن الملامح التطريزية التي نظر إليها ياكبسون على أنها مقولات منفصلة، بالرغم من حدوثها المشترك مع الملامح القطعية - يمكن إذن تعريفها دون العودة إلى السلسلة الزمنية⁽⁴⁾، وهي تراكب وتتشكل وتتكتل مجتمعة فيما بينها فوق الفونيمات⁽⁵⁾.

إن الملامح المميزة التي قدمها ياكبسون يمكن اختزالها في الشكل (2.1):



لقد صنف ياكبسون الملامح التطريزية إلى ثلاثة أنواع، وهي: القوة والكمية والنغم، مقتفيا في ذلك أثر (سويت) وتطابق هذه الملامح الرئيسة الثلاثة التلقي، وهي قوة الصوت، والمدة الذاتية النسبية، والعمر الموسيقي للصوت. وتكون أبعاد القوة، والزمن، والتردد تعالقاتها الفيزيائية الموازية. وتمثل كل طبقة من هذه الطبقات الثلاثة الفرعية للملامح التطريزية حقيقتين: فحسب الإطار المرجعي فإن الملمح التطريزي يكو-

(1) المصدر نفسه، ص. 32.

(2) المصدر نفسه، ص. 33.

Jackobson, R, Fant, G, and Halle, M (1952). Preliminaries to Speech Analysis, P 13

Fox, A (2000). Prosodic Features and Prosodic Structure, P. 7.

Jackobson, R, Fant, G, and Halle, M (1952): Preliminaries to Speech Analysis, P. 13

في موقع بين المقاطع intersyllabic أو ضمن المقاطع intrasyllabic. في الحالة الأولى قمة مقطع
تتبع مقارئة مع قمم المقاطع الأخرى داخل نفس المتوالية. وفي الحالة الثانية، تقارن لحظة متعلقة بالقمة
بمقاطع أخرى من نفس القمة، أو تقارن بمنحدر لاحق⁽¹⁾.

وعلاوة على تحليل هذه الملامح الثلاثة وتبيان متغيراتها، قدم تصوره لما أسماه التواصل بين النبر
يقوله وبرز أنه حيثما أن هناك تقابلا بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة، فإن النبر يستعمل باعتباره شكلا.
نفسها نظرياً culminative بينما الطول لم يتول أبدا هذه الوظيفة.

إنه من المفيد جدا أن نذكر بما نقلناه سابقا عن أندرسن⁽²⁾ بأن رواد مدرسة براغ كانوا
مهتمين الأوائل الذين عتوا عناية معقولة وحقيقية بمجال الملامح التطريزية. طبعاً هذه نتيجة منطقية نوعاً
من انتباه الفطن من طرف مؤسسي نظرية براغ (خصوصاً ياكوبسون) للبنية الشعرية باعتبارها مصدر إلهام
لهم باللغة. بل إن الشعر (الإيقاع) شكل المجال الذي اكتشفت من خلاله المبادئ الهامة للسانيات
عامة، من قبيل: تعالق الصوت والمعنى، والبنيات التطريزية (الإيقاعية) والتحوية، ومحور اللغة، وتعدد
محاور اللغة، الخ. وبذلك يتضح دور الإيقاع في نسج سمات هذا التصور للتطريز.

3.12 النظرية الوظيفية:

لا يمكن استيعاب التصور الوظيفي للملامح التطريزية، إلا إذا انطلقنا من الاصطلاح الوظيفي
الذي أتمفصل المزدوج، الذي يوظفه رائد هذه المدرسة الساني الفرنسي أندري مارتيني، Martinet, A.
لحالة على مستويين بنيويين ينظمان اللغة: التامفصل الأول، إذ يمكن للكلام أن يحمل في أشكال لغوية
قيمة تمثل في الصريفات، والكلمات، الخ، وهذه المكونات تشكل التامفصل الأول، ثم تكون، بعد
قدرة على تحليل آخر، أي إلى وحدات صوتية ذات قيمة أقل بالنسبة للغة، ويطلق على هذه
وحدات الفونيمات، وهذا هو التامفصل الثاني⁽³⁾. هكذا إذا يبدو جلياً غياب أي موقع للملامح التطريزية
استيعادها من مستوي التامفصل المزدوج، لذلك حق لجورج مونا (1974) من داخل التصور الوظيفي
أن يعرف التطريز على المستوى الصوتي بقوله: "هو دراسة الفونيمات المتنوعة والبعيدة عن التامفصل
المزدوج، دون فصلها عن الخطاب، مثل اللحن، والشدة، والمدة، الخ"⁽⁴⁾. ويستفاد هذا المعنى أيضاً من قول
موني (1960): "تسمى الوقائع اللسانية التي لا تخضع للتامفصل إلى فونيمات، في الغالب، فوق

Jackobson, R. and Halle, M (1956): *Fundamentals of Language*, P. 33-34. وانظر كذلك.

Jakobson, R (1963): *Essais de Linguistique Générale*, P. 121.

⁽²⁾ Anderson, S, R (1985). *Phonology in the Twentieth Century*, P. 101.

⁽³⁾ Crystal, D (1992): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, P. 26.

⁽⁴⁾ Mounin, G (1974): *Dictionnaire de la linguistique*, P. 273.

القطعيّات وتشكل مصلا بعنوان التطريز، وهي معايير لعلم الفونيمات حيث تعالج وحدات التمثيل المزدوج⁽¹⁾، واعتبر مارتييني (1960) ملاحظته منفصلة جزئياً أو كلياً من التمثيل المزدوج للغة، وذلك عندما قال في الطبيعة الفيزيائية للوقائع التطريزية: تُصنف داخل التطريز كل الوقائع الكلامية التي ندرجها داخل الإطار الفونيماتكي، أي الوقائع التي تنفصلت، بطريقة أو أخرى، من التمثيل المزدوج. فيزيائياً، يتعلق الأمر عموماً بالوقائع الأصواتية الحاضرة ضرورة في كل الملفوظ المنطوق [...] ونُعرّف بالمقابل أن الأنغام، هي وقائع تطريزية ما دامت تنفصلت من التقطيع الفونيماتكي، هي وحدات قابلة للعزل بالطريقة نفسها التي تعزل بها الفونيمات⁽²⁾، ولهذا جعلها على هامش التمثيل المزدوج⁽³⁾.

وقد عقب حنون، مبارك (2003) على منظور الوظيفيين للتطريز بقوله: «واضح أن التمثيل المزدوج معيار أساس يحدد به الوظيفيون اللغة التي لا تكتسب طبيعتها اللسانية إلا به. وإذا كانت الفونيمات تندرج ضمن هذا التمثيل المزدوج، فإن الوقائع التطريزية تستعصي عليه. وإذا كانت الفونيمات مركزية وأساساً للسبب المذكور أعلاه، فإن التطريز يبقى هامشياً»⁽⁴⁾، ورغم الوضع الهامشي الذي أسنده الوظيفيون للتطريز فإنهم يقرّون بكون ملاحظته تشكل وقائع لغوية عديدة ومستعصية على «علم الفونيمات»، فلا تسلم نفسها إليه ليعزلها ويقطعها كما يقطع وحدات التمثيل الثاني، أي الفونيمات، وهذا ما سجله مونان عندما قال في قاموسه إن بعض الوحدات التي تسهم في تكوين الخطاب هي وحدات فوق قطعية لا تقابل أية قطعة في السلسلة الكلامية. فلا تقدم نفسها إذن لتكون في قبضة تحليل علم الفونيمات، إنها حالة جميع الفونيمات التطريزية وبالأخص حالة التنغيم الذي يمكنه أحياناً أن يقوم بدور دال، لكنه لا يمكن، حتى الآن، أن يحلّل بوحدة قابلة للتقطيع⁽⁵⁾.

إن التركيز الوظيفي إنما كان على الوحدات المميزة القابلة للتقطيع، وللتحديد عن طريق التعارض الاستبدالي، وهي الفونيمات، أما الوحدات غير المميزة - أي الملامح التطريزية - فهي «غير مركزية، وغير ضرورية في التحديد الخاص لأي لغة»⁽⁶⁾، وذلك مادامت وحدات غير قابلة للتفكيك إلى وحدات مميزة وتميز بالامتداد، ولا يمكن تحديدها بالتعارض الاستبدالي، وإنما يتم تحديد الملامح الفوق-قطعي فقط بمقارنته مع ملامح آخر يسبقه ويتلو، وذلك بواسطة التباين المركزي. ولأن لها طبيعة غير متقطعة وغير مميزة. فهي لا تخضع لقواعد موضوعية صارمة مثل صرامة القواعد الموضوعية للفونيمات. بل إنها تمتد على امتداد

Martinet, A (1960): *Eléments de Linguistique Générale*, P. 21.

(2) المصدر نفسه، ص. 83.

(3) المصدر نفسه، ص. 21.

(4) حنون، مبارك (2003): في الصوالة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 19-20.

Mounin, G (1974): *Dictionnaire de la linguistique*, P. 312.

Mounin, G (1968): *Clefs Pour la linguistique*, P. 73.

قطع ما متخذة شكلا تدريجيا وبذلك فهي غير ضرورية لوجود اللغة واشتغالها وتعتبر خارج الإطار الفونيماتيكي⁽¹⁾. ومن هنا جاز لمايروي روسي Rossi, M أن يستدرك على الوظيفين، وأن يتكرر تفصيلا ثالثا يخصصه للملامح التطريز⁽²⁾، لكن جاز لنا أيضا أن نسائله: كيف يتم اشتقاق، وسلسلة هذا التفصيل الجديد انطلاقا من التفصيل الثاني الخاص بالفونيمات القطعية، أوعبارة أخرى: كيف يمكننا أن نقبل بتفريع التطريزات من القطع⁽³⁾!!؟.

4.1.2 النظرية الغلوسماتية:

تبت حلقة كوبنهاغن الدماركية تصورا بنيويا خاصا للغة، تصورا شبيها بالمنطق الرياضي، وتأثرت خصوصا بأعمال حلقة براغ، إلا أنه فيما يتعلق بالتطريز، يعتبر رائد هذا الاتجاه لويس هيلمسلف Hjelmslev, L. لسانيا فريدا بين البنيويين خصوصا من خلال الأهمية التي خص بها قضايا بنية المقطع والظواهر التطريزية ضمن إطار نظري قطعي في الأصل⁽³⁾. ومن هنا تأتي أهمية الاطلاع على مقارنته للموضوع.

ولعل من المفيد أن نشير إلى اهتمام الغلوسماتيين بالأنساق الرمزية من وجهة نظر سيميائية. ولذلك اعتبرت اللغة، من هذا المنظور، جزءا من النسق الرمزي، ولا تتضح ملامحها الخاصة إلا إذا قورنت بالأنساق رمزية غير لسانية. ولدراسة هذه الأنساق، الرمزية وضع هيلمسلف اصطلاح الغلوسماتية بعدما انتقد الاصطلاحات الأخرى؛ فهو يقول: 'غالبا ما تشبه اللسانيات الكلاسيكية. واللسانيات النقدية التي أعقبتها، الاصطلاحات التقنية بمجرد وضعها، إلى درجة أنها تجعلها وكأنها مستعملة داخل نظرية غير دقيقة. ويعني الحفاظ على المصطلحات التقليدية أن تبقى النظرية غير مفهومة، لذلك اقترحنا مصطلح الغلوسماتية تشير إلى اللسانيات التجريبية والاستنباطية، ونواجه بهذا المنهج النحو والصوت'⁽⁴⁾ ويضيف: 'إن المنهج الغلوسماتي ليس صالحا للسانيات فقط، بل هو صالح وضروري بالنسبة لأي سيميائية، وينبغي أن يقام على هذا الأساس الواسع'⁽⁵⁾. والغلوسماتية هي دراسة الوحدات اللغوية تبعا لوظيفتها في بنية اللغة⁽⁶⁾، يصير صاحبها تعرف كل غلوسماتية انطلاقا من انتمائها لمقولة معينة؛ أي من خلال موقعها ضمن نسق⁽⁷⁾.

حنون، مبارك (2003): في الصوتية الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص. 18.

انظر: Rossi, M (1981): *L'Intonation et la Troisième Articulation*, P. 55- 68.

(3) Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 165.

(4) Hjelmslev, L (1971): *Essais Linguistiques*, P. 142.

المصدر، والصفحة نفسها.

(6) Crystal, D (1992): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, P. 154.

(7) Hjelmslev, L (1971): *Essais Linguistiques*, P. 162.

وفي سياق معالجة هيلمسليف للنص اللغوي يراه منظما تنظيميا هرميا: النص يتكون من فقرات، ويمكن تقسيم كل فقرة إلى جمل. والتي يمكن تقسيمها بدورها إلى جميلات. وهذه الأخيرة يمكن أن تقسم كذلك إلى مركبات، الخ. ويقسم المركب -وهو الذي يدخل في نطاق اهتمام التحليل الصوتي- إلى مقاطع، وكل مقطع يُجزأ إلى قطع. فالمقاطع إذن تقوم بدور هام في تنظيم الأقوال: إنها تشكل كتل الحجارة في سبيل بناء المركبات، وتشيد المجالات التي يتم بداخلها تخصيص توزيع القطع⁽¹⁾.

لقد تبنى هيلمسليف تعريفا متميزا للمقطع حيث ربط وجوده بجملة النبر: المقطع هو سلسلة للعبارة التي لا تحمل إلا نبرا واحدا⁽²⁾.

ويُفسر تعريفه بالقول: لا يظهر أن إثبات أن المقطع هو سلسلة للعبارة يحتاج إلى تحليل كبير. إذ يبدو واضحا وجوب التمييز في كل ملفوظ بين المضمون أو المعنى من جهة وعبارة من جهة أخرى. ويستتبع ذلك أن كل لغة يجب أن تميز بين مستويين: مستوى المضمون، ومستوى العبارة أو المستوى الداخلي. والمقطع ينتمي طبعاً إلى مستوى العبارة وهو سلسلة مكونة من عدد هام (قليل أو كثير) من وحدات العبارة.

المقطع ليس ضرورة من طبيعة صوتية في كل عبارة لسانية، أي في كل مجموعة من الأصوات، والمكتوبات، والإشارات، والعلامات، الخ. يمكن للمقاطع أن تكون حاضرة أو غائبة، بحسب بنية العبارة المتضمنة⁽³⁾.

ويرى أندرسن أن فهم هذا التعريف الذي يربط بين المقطع والنبر يقتضي الاستفهام عن كيفية تحديد النبر.

ويستند الجواب إلى موقف هيلمسليف بخصوص طبيعة الخصائص الصوتية المتعلقة بالنبر. ففي المسيرة التحليلية (أي تفكيك النص تفكيكا متسلسلا إلى وحدات صغرى) يصل المحلل، في نهاية المطاف، إلى وحدات لا يمكن تجزئتها إلى وحدات فرعية (خاصة في مستوى تقسيم القول إلى قطع). هذه الوحدات يمكن القول إنها تؤلف السلسلة أي النص. لكن بالإضافة إلى هذه الوحدات، تظهر، في النص، خصائص أخرى لها صلة وثيقة بالموضوع، وهي لا تتمركز في مفردة مثل الوحدة، فحسب. ومن نماذج هذه الخصائص التنغيمات (التي ترد فوق القول كله)، والنبر (الذي يرد فوق المقطع الصوتي كله)، والعلو الموسيقي للنبر الشديد في لغات من قبيل اللغة التتوانية، والذي يرد فوق متواليات المصوت (أو المصوتات) وفوق الجهيرات الأخرى، الخ. ويضيف أندرسن (1985): إن العنصر الذي يميز السلسلة دون أن يشكلها يسمى

(1) Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 165.
(2) Hjelmslev, L (1939): *LA SYLLABE EN TANT QU' UNITÉ STRUCTURALE*, P. 165.

(3) المصدر والصفحة نفسهما.

فيروسيديم والروسيديم يميزاً في نهاية الأمر. إلى نوعين التعديلات modulations، التي تميز كل القوس. حقيقتها مجاله الأدنى (مثلاً تمييز أنساق التنغيم الاستفهامات)، والنوع الثاني، هو التبرات الشديدة التي لا تحل (مثلاً التبر. والعلو الموسيقي للتبر. الخ). ووفقاً لهذا المفهوم يحدد هيلمسلد المقطع باعتباره وحدة همنية تُظهر تشديداً نبرياً واحداً فقط⁽¹⁾.

وتبدو هذه النظرية في وضعية تعارض مع النظريات التي جعلت من ملامح التطرير خصائص همنية. وذلك من قبيل النظر إلى التبر في تشومسكي وهالي (1968) بصفته ملمحاً يسند لمصوتات شخلة مثله في ذلك مثل الارتفاع، والخلفية، والاستدارة والطول... الخ. وفي مقابل ذلك تُظهر وجوهاً شخلة بالاقترحات الحديثة للصوتة العروضية، وذلك في مجملها على الأقل. فالنظريتان تعتمدان أساساً على فكرة تنظيم الأقوال في وحدات همنية. وتدعيان معا اقتران بعض الخصائص بالوحدات في مستوى أعلى، بينما الخصائص الأخرى تفتقر بالوحدات على مستوى آخر، لكن على النقيض من النظرية العروضية، يظهر أن هيلمسلد -كما يقول أندرسن- يعالج التبر ليس باعتباره علاقة بين المقاطع بل كحقيقة خاصة تعهد إلى مقطع خاص⁽²⁾.

فالمقطع إذن. هو وحدة همنية لها خصائص ترتبط بالمقطع ارتباطاً مباشراً يفوق ارتباطها بالمقطع كحقيقة له. وذلك من قبيل التبرات الشديدة وهو أيضاً يملك بنية داخلية أساسية في تحديد المعاني التقيدية لمصوت والصامت يقول هيلمسلد، في سياق تمييزه بين المقطع والعلامة المقطع هو شيء آخر. إنه حقة ناتجة عن علاقة بين بعض العناصر وبنية المقطع المتوقفة على العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها الوحدات. وتسري قواعد خاصة على كل وحدة أو على كل مقولة من الوحدات. [.] المصوتات لها خاصية الاقتدار وحدها على تكوين المقطع، والصوامت ليس لها هذه الخاصية المصوتات والصوامت تتصل مع ذلك بإمكانية الالتلاف فيما بينها داخل المقطع نفسه، أو بتشكيل مقطع فيما بينها مجتمعة لكن اختلافات بين المصوتات أو بين الصوامت في المقطع نفسه تخضع لبعض القيود؛ إذ لا يمكن لعنصر أن يألف مع أي عنصر من مقولته كيفما كان. هناك قواعد تتحكم بل أحياناً، بالنسبة للصوامت مثلاً، في ترتيب اختلافات: وهكذا يمكن لمقطع فرنسي أن يبدأ بـ *tt* - وليس بـ *tt* -. إذن ترجع كل وحدة في اللغة إلى مقولة همنية وتعرف باحتمالات التاليف المحددة أيضاً، وبإخراج البعض الآخر. وتشكل هذه المقولات، مع بعضها، نسق وحدات اللغة، أو ما نسميه بنية اللغة. هذه البنية تحدد بعض المقاطع - وبالتالي بعض المقاطع - الممكنة وغير الممكنة⁽³⁾.

⁽¹⁾ Anderson, S, R (1985) *Phonology in the Twentieth Century*, P.166.

المصدر والصفحة نفسها.

⁽²⁾ Hjelmslev, L (1938): *Le langage*, P. 59.

وفي رأي أندرسن (1985)، المستوى المتمتع لنظرية هيلمسلف للبنية المقطعية هو استعماله لتلك البنية في تحديد مفهومي المصوت والصامت. يعرف المصوت بأنه القطعة التي تكون المقطع في حد ذاته، أوبأنه القطعة التي تملك التوزيع نفسه مع قطعة مشابهة. والصوامت هي القطع التي لا تسقط في دائرة مقولة المصوت، والتي يمكن أن ترد في مواقع متنوعة تبعاً للمصوتات⁽¹⁾.

والواقع أن النظرية الغلوسماتية للمقطع وتعريفها الفريدة للصوامت والمصوتات... تبدو غريبة وقد تفضي إلى نتائج غير متوقعة، فالمقطع مرتبط الوجود بالنهر الشديد، والقول بالنهرات الشديدة وهذه الأخيرة مرتبطة بالتعارض في ما بينها، وعليه أن لغة مثل الفرنسية، عندئذ وبسر متوقع، لا تملك نبرات شديدة، ونتيجة لذلك فهي لا تتوفر على مقاطع. هذه نتيجة مطردة بالنسبة لأسلوب التفكير الهلمسلفي: إنه يجب كثيراً استغلال نتائج طائفة من التعاريف الصارمة قصد الوصول إلى استنتاجات لافتة، بل هي، في الواقع، نتائج صاعقة. وفي هذه الحالة، تسمى الوحدة الهرمية، في اللغة الفرنسية المشابهة للمقطع (ارتباطاً بالتوزيع) مقطعا زائفاً⁽²⁾.

إن هذه الملاحظة تعكس حقيقة النظرية الغلوسماتية، التي وصفها بنفينيست (1954) Benveniste بأنها بناء لنموذج لغوي منطقي. وتجسيد للتعريف بدلا من كون هذا البناء أداة لاستكشاف الكليات اللسانية⁽³⁾. إلا أن هذه النظرية، رغم ذلك، قد التفتت إلى البنية المقطعية وأسندت إليها دور مركزيا. وهي في ذلك شبيهة إلى حد ما بفعل مدرسة براغ، خاصة أعمال تريوتسكوي. وهذا لا يشكر دفاعا عن هؤلاء البيويين بل ينبغي أن يعتبر إقرارا بسبقهم في إثارة جوانب من التطريز، ويحق لنا أن نعتـ هؤلاء استثناء لافتا داخل التراث البيوي الذي أفرغ جهده الصوتي في البنى القطعية. بل وعالج ملامح لتطريز أحيانا وكأنها خواص قطعية.

5.1.2 النظرية البنيوية الأمريكية:

لقد قدم البيويون الأمريكيون مقاربة مختلفة إلى حد ما؛ فهم لم يحاولوا على سبيل المثال، إنشاء قوانين بنيوية عامة للألساق الصوتية اعتمادا على تنظيمها الداخلي، كما فعل تريوتسكوي وبكسون⁽⁴⁾ ولكنهم مع ذلك، ورغم إحالة بلوش وترنر Bloor and Trager على الملاح التطريزية باعتباره تعديلات للأصوات القطعية⁽⁵⁾، إلا أنهما في تحليل هذه الملامح يطبقان الإجراءات التحليلية المتبعة في تحليل

Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 166.

(2) المصدر نفسه، ص. 167.

Benveniste, E (1966): *Problèmes de Linguistiques Générale*, P. 13.

Anderson, S, R (1985). *Phonology in the Twentieth Century*, P. 289.

Trager, G and Bloch, B (1941). *The syllabic phonemes of English*, P. 242

الفونيمات القطعية، وذلك من قبيل إنشاء التقابلات، وتصنيف الملامح المتجانسة عندما تكون في توزيع تكاملي، زيادة على إنشاء الأنساق والجرّد الفونيمي البسيط للغة ما⁽¹⁾.

إن المدرسة البنوية الأمريكية تسمي الظواهر التطريزية ظواهر فوق قطعية [suprasegmental]، تحقابل نظيرتها القطعية، ويعتبر ويلز Wells فوق-القطعيّات فونيمات ليست لا بالمصوتات ولا بصوات⁽²⁾. وأما جليز هاريس Haris, Z فيقول فيها: يتألف القول من قسمين متزامنين:

أولاً، من مكون فوق - قطعي يمتد على امتداد طول القول، ويمثل المتواليّة الثابتة من درجات الصّح المعني [...].

وثانياً، من متواليّة من البقايا القطعية التي تماثل القطع الأصليّة ماعدا فيما يتصل باستخراج الملمح⁽³⁾ إن البنويين الأمريكيين يعتبرون أن لائحة القطع تقل بإدراج هذه الوحدات الكبرى التي ترد صفة متزامنة مع القطع التي تشبه في نظر هوكين (Haugen, E (1949) في ورودها المتتالي أجر الحائط، مرّة: لقد نظر إلى بعض الأصوات باعتبارها أصواتاً ترد الواحد بعد الآخر، مثلما في ذلك مثل الأجر في حائط ما، بينما يرد البعض الآخر بصفة متزامنة مع هذه الأصوات وعادة ما يمتد إلى عدد من الأجر العينية كلّ مرّة⁽⁴⁾ وبهذا يكون هذا الاتجاه قد أدخل تعديلاً نسبياً على التصور السابق للإخبار الصوتي حيث حدّ فيه بين مستويين: مستوى قطعي يتكون من الصوامت والمصوتات المتعاقبة (أجر الحائط)، ومستوى فوق-قطعي. (ولنقول لحي) تمتد ملامحه مثل النبر والنغم والتنغيم... فوّه. إلا أن هذه الوحدات المضافة لم تخط بامتياز دال، حيث اعتبرت ملامح فوق-قطعية، أي ليست قطعاً فقط. فتمّ بذلك تهميشها وعدت ثانوية بالنظر إلى الوظيفة التمييزية التي لا تضطلع بها. إن أساسها يبقى دائماً هو القطع، ووجودها يشترط وجود القطع ويقوم عليها، إنه التصور الخطي (الأحادي الخط) والقطعي الذي يسود⁽⁵⁾، بن إن من فونيميّين الأمريكيين من قال فيها: تحلل هذه الملامح وتنصف على غرار ملامح أخرى في النطق. باستثناء حالة ترتيب الأشكال ومقارنتها يجب أن نستعمل كلّ الجمل في منزلة الكلمات المعزولة⁽⁶⁾.

لقد سقط ترا گسر وسميث (Trager, G and Smith, H (1951) بدورهما في اختزال الملامح التطريزية في وضعية الملامح القطعية ذاتها؛ وذلك من خلال قولهما: كلفونيمات المصوتية،

المصدر والصفحة نفسها.

حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلامية، ص. 21.

(3) Harris, Zellig, S(1951): *Structural Linguistics*, P. 49.
(4) Haugen, E (1949): *Phoneme Or Prosedeme*, P. 279.
حنون، مبارك (2003). في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلامية، ص. 21.

حنون، مبارك (قيد الطبع) في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 3

(6) Trager, G and Bloch, B (1941): *The syllabic phonemes of English*, P. 242.

والصامتية. والنبرية بدائل صوتية ذات موقع معر في المتواليّة، ريادة على أن لفونيمات المفصل والعلو الموسيقي بدائل معنونة وفقاً لثوابات النبر. وللمفصل الختامي بدائل معنونة تبعاً للعلو الموسيقي الذي يسبقها⁽¹⁾. إن الفونيمات يمكن التمييز بين أنواعها على أساس توزيعها.

وميز تويدل Twaddeil من جهته بين مجموعتين فونيميتين هما: الفونيمات الصغرى micro-phoneme والفونيمات الكبرى macro-phoneme، حيث تمثل الصغرى الاختلافات الصوتية الدنيا، وتدرج المتماثلة منها داخل وحدات كبرى تسمى الفونيمات الكبرى. ولا تستند هذه السيرة على العودة إلى التحديد الصوتي (ولو جزئياً) بين الفونيمات الصغرى التي تجمع في فونيم كبير مفرد، لكن في الحقيقة أن الاختلافات بين الأعضاء المتناظرة يوازي بعضها بعضاً.

وتفوق، من حيث الاتساع، مجموعة الفونيمات الكبرى، في عمومها، مجموعة الفونيمات. وقد أشار أندرسن إلى جوانب من التشابه بين مفاهيم تويدل وفيرث⁽²⁾.

ومن جهة أخرى، أضاف الفونيميون الأمريكيون المفصل (أو الحدود) إلى التمثيل الصوتي ونظر إليها باعتبارها تشكل قطعاً بذاتها غير أن هذه الحدود فقدت، إلى حد كبير، طبيعتها الصوتية لتصير وحدات صوتية تؤدي وظائف تركيبية وصرفية لأن تلك الحدود عُدت حدوداً صرفية تركيبية في المقام الأول⁽³⁾. كما أن هذه الحدود التي صارت محوكة كيفت ظهور البدائل الأصواتية الخاصة بالوحدات الفونيمية فعلى سبيل المثال اقترح تراغر وبوش الحد + كالمفصل المفتوح أثناء تحليلهما للغة الجرمانية هذا الفونيم يملك بدليين: حيث يظهر في بداية أو نهاية قول باعتباره وقعة لمدة غير محدودة، و يظهر داخل قول كأنه وقعة قصيرة أوفي التنوع الحر، وكأنه صفر⁽⁴⁾.

ونذكر، في هذا السياق، أن شايبك Pike اعتبر المقطع بنية هرمية تتكون من وحدات تجمع بينها علاقات ترابعية⁽⁵⁾.

وبهذا يكون هذا الاتجاه الصوتي قد أقر بأن ثمة عدداً من الوحدات الأخرى التي تتألف من سلاسل قطعية ذات أحجام مختلفة، ومن البديهي أن نسجل أن هذا الاعتراف قد جاء لأغراض مختلفة. ونذكر من هذه الوحدات: المقطع والتضعيلة والكلمة والمركب... غير أنها بقيت هامشية لأن التصور الفونيمي هو الذي كان سائداً ولأنها لم تدرج ضمن تصور شمولي لمختلف هذه الوحدات ولللاقات بينها

(1) Trager, G and Smith, H (1951): *An Outline of English Structure*, P. 52.

(2) Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 7.

(3) Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 292-293.

(4) حنون، مبارك (قيد الطبع): في هندسة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص. 3.

(5) Trager, G and Bloch, B (1941): *The syllabic phonemes of English*, P. 242.

(6) Pike, K,L (1971): *Linguistic concepts An Introduction to tagmemics*, P. 85

المشيج الذي يجمعها وكان كل تصور كان تصورا إقصائيا. وكان هوكيت قد ربط التمثيل الصوتي بالتمثيل الصرفي⁽¹⁾

إلا أن النقلة النوعية في هذا التصور مثلها اكتشاف المكونات الطويلة Long components. معلوم أن حديث هاريس وهوكيت عن مكونات طويلة فرض على ماركثي (1981) وگولدسميث (1990) الإشادة بأعمالهما، وبدورهما في تطوير الصوتة، ومن هنا يلزمنا الحديث عن هذه المكونات، لخدمات تشكل نقطة مضيئة في تاريخ الصوتة النظرية.

قبل أن يقدم هاريس أسس منهجه المسمى المكونات المتزامنة وخاصة مكوناته الطويلة التي كان لها تنظيم الأثر في انبثاق الصوتة التوليدية الحديثة، خاصة الصوتة المستقلة القطع⁽²⁾ بسط في الفصل العاشر للمكونات الطويلة الفونيمية من كتابه (اللسانيات البنيوية) الصادر عام (1951) أهداف هذا التحليل لتحديد قائلا: يضع هذا الإجراء حدا للفونيمات المعتادة لصالح المكونات الطويلة لكي تقدم الوحدات الصوتية الجديدة، في عدد قليل وتقييد أقل من حيث التوزيع. ونهدف إلى صياغة التحديدات التوزيعية فيما بين الفونيمات، وإلى الحصول على وحدات قليلة التقييد⁽³⁾. كما اعترف باستفادته من التحليل الذي يجزئ

حسب. مبارك (قيد الطبع): في حزمة الملامح في اللغة العربية: دراسات في بعض الظواهر الفونولوجية، ص 3
انظر McCarthy, J (1981): A prosodic theory of nonconcatenative morphology, P. 373-418
حيث أشر إلى الصلة بين النظرية المستقلة القطع ونظرية المكونات الطويلة، ومن حسن الحظ أنه أحالنا على صيغتها الأكثر تبسيرا ونصحا، وهو هاريس (1951 1947)؛ لقد قدم ماركثي نظرية الصرف غير السلسلي والتي تبين كثيرا لمفهوم هريس (1941 و1951) للمكونات الطويلة وقال بالحرف في (ص.373): بالنظر إلى أوجه التشابه العامة بين مجموعة من الأفكار العامة في الصوتة المستقلة القطع ومكونات هاريس الطويلة، يمكننا أن نتوقع بواقعية أنه قد يكون قد تم التنبؤ في الأعمال الأولى بالنظرية المطورة هنا. في الواقع، ثمة شرح مفصل للتوارثية والعربية الحديثة من خلال نظرية المكونات الطويلة. ونخصص ملحقا لهاريس (1941)، ابتداء من الصفحة 414.

وانظر كذلك Goldsmith, J. (1990): Autosegmental and Metrical Phonology
الذي كان أكثر وضوحا، حيث أقر باستفادته الكبيرة من هاريس، كما احتفى بهوكيت Hockett. وفتح كتابه بعبارات الشكر الجزيل لناشري هوكيت (1955) وهوكيت (1954) عما يوحى للقارئ بالتذكير في الأهمية الرمزية البالغة هذه الأعمال، ومقدمة كولدسميث (1990) تتضمن فقرة ليست عادية أيضا، إذ خصصت للعلاقة بالنظريات الأخرى وركزت بالخصوص على هوكيت (1947)، واستشهدت طويلا بهذه الوثيقة. بهذا الإدراك المتأخر، تستل هذه التعاليل، لمصنعة وتطالب مطالبة منصفة، بالأسبقة التاريخية على المقاربة ذات السطور. لمتعددة المسماة حاليا الصوتة المستقلة القطع [...] إن تحاليل هوكيت (1947) ولدت نقاشا معتبرا في الأدبيات وكانت تطابق مطابقة مذهشة الصوتة المستقلة القطع، وتتصارع مع القضايا نفسها التي يعالج في هذا الكتاب، ومنها: التفاعل داخل البنية، الدخعية المقطعية، والوحدات فوق الطبقات المستقلة القطع (مع العلم أن هوكيت بالطبع، لم يستعمل لا اصطلاح المستقلة القطع ولا اصطلاح الطبقة. إنه يجيل على المكونات الحاريسية (هاريس 1944، 1951) ونعتقد أن الاقتباس من الفصل الأول سيمتدح للقارئ وعيا بحقيقة اهتمامات هوكيت واهتماماتي (ص.4) وتأمل هذه القضية كذلك في المكان الممتدح:

Encrevé, P (1997): L'Ancien et le Nouveau: Quelques remarques sur la phonologie et son histoire, P. 125.

⁽³⁾ Harris, Z, S (1951): Structural Linguistics, P. 125.

الملح الأصواتي إلى ملامح متزامنة. من أعمال حلقة براغ خاصة تروتسكوي (1939) وباكسور (1941)، وآخرون زيادة على هوكيت (1942)، وهوكيت (1947)، وذلك على حد تعبيرة: "في سبيل حقل جديد من إمكانيات التحليل المكوني، إلى جانب سطور الأنغام في التدوين الموسيقي"⁽¹⁾.

ويقوم المنهج الهاريسي على استخدام المكونات المتزامنة simultaneous components لمعرفة التنغيمات والفونيمات الثابتة والصريقات، وكذلك لاستخلاص التحديدات المتنوعة للتوزيع الفونيمي. وعندما يطبق هذا المنهج على لغة بأكملها فإنه يقطع كل الفونيمات إلى عناصر فرعية جديدة (مكونات components). وكل فونيم من الفونيمات القديمة سوف يكون نجما متزامنا معينا لعدد من العناصر الجديدة، أو بعبارة أخرى سيشتمل على عناصر تكوينية متزامنة الوقوع، وسيقتلص كثيرا العدد الكلي للمكونات المختلفة عن العدد الكلي السابق للفونيمات المختلفة، كما أنه سيُسَهِّلُ النحو ويُختصر حينما يكتب بمراجعة المكونات⁽²⁾.

وقد صنف هاريس مكوناته المتزامنة إلى قسمين:

- أ مكونات قصيرة sort components وتمتد فوق قطعة واحدة وتوظف في وصف التركيب الأصوتي phonetic composition للقطع، أو في نسبة البديل الواحد إلى فونيمين أو أكثر
- ب مكونات طويلة long components وتمتد فوق أكثر من قطعة وهي تستعمل لتحديد أبعاد التوزيع الفونيمي، وحدود العنقود الصوتي. وبعض التغييرات الصربية الفونيمية وكذلك تستعمل لوصف التنغيم وغيره من المناسب⁽³⁾

وخصوص ما أسماء هاريس الإجراء القاضي بأن ورود الفونيمات مجتمعة يشارك في تشكيل المكون قال تقسم الفونيمات إلى مكونات متزامنة شكل يظهر أن الفونيمات المتجاورة تملك مكونا مشتركا وما نسعى إليه ليس هو التقسيم إلى مكونات، بل هو التعبير عن القيود الفونيمية؛ إذا أخذنا فونيميا، نعرف أن فونيمات أخرى ترد في جوار فونيم معين، وفونيمات أخرى لا ترد. فالفونيم إذن لا ينفصل عن محيطه. ونحن نسعى إلى هذه التبعية، تبعية الفونيم إلى محيطه، من خلال امتدادات قصيرة، وسيعبر عنها عن طريق المكونات الطويلة الممتدة على طول التبعية (الفونيم والمحيط). وبما أن هذه المكونات الطويلة تعبر عن التبعية، فإنها لن تكون، هي نفسها، عرضة لها، كما سنرى أدناه. بهذه الطريقة سنعبر في وقت واحد عن القيود، وسنحصل أيضا على الوحدات التي تكون أقل تقييدا.

(1) المصدر نفسه، ص. 125-126، هـ. 4.

(2) المصدر نفسه، ص. 125.

(3) عمر، أحمد مختار (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص. 247.

التقنية الأساس إذن. هي ملاحظة كل المتواليات غير الواردة من الفونيمات، أعني كيف يكون كل صوت مقيدا، إلى حد أنه لا يرد في بعض المحيطات. فإذا ورد الفونيم (أ) مع (ب) (ورود (أب))، ولكن لا يرد مع (ج) ((أج) لا ترد)، فنحن نقول إن هناك تقييدا على (أ) (توزيعها يكون محدودا من حيث إنها لا تحدث / لـ /)، وإن (أ) تكون تابعة جزئيا لـ (ب) (بما أن / بـ / هي واحد من المحيطات المحدودة التي ترد فيها (أ)). وهذه التبعية الجزئية هي من الأمور التي تشرحها المكونات الطويلة.

تكون العملية العامة كما يلي: لنفترض أننا نملك، قولاً وأربعة فونيمات (أ وب ود وج) التي تكون من قبيل أن المتوالية (أ ب) ترد، والمتوالية (دج) ترد، ولكن المتوالية (أ ج) لا ترد. عندئذ نستخلص من المتوالية (أ ب) (أو من (أ) و(ب) منفردتين) مكونا طويلا منفردا (ن) يكون مشتركا بين (أ) و(ب). تحول الآن: إن المتوالية (دج) لا تتضمن هذا المكون، وأن المتوالية (أ ب) تتألف من المتوالية (دج) زائد مكون (ن). ويعرف المكون (ن) بصفته امتدادا فوق المتوالية (أ ب) يعني باعتباره مالكا طولا ليس لوحدة قطعة الواحدة ولكن لقطعتين، ويكون هذا التعريف شارحا لتحديد التوزيع الفونيمي⁽¹⁾

إن ما يمكن أن يعاب على المكونات الطويلة هو استقلالها عن التركيب واقتصارها على الصوارة كما أثيره آلان Allen أن تكون المكونات الممتدة قادرة على تخفيض التقريرات الحشوية في النظام الفونيمي⁽²⁾. ويضاف إلى هذا - وهي ملاحظة يمكن أن تنسحب على التحليل الفونيمي عموما - أن التقطيع يعتمد في هذا التحليل، هو تقطيع إلى أجزاء تكون على قدر حجم الفونيم هذا المفهوم هو الذي تكشفه صوارة التوليدية الحديثة في ما يسمى بفرضية التجزئة المطلق. غير أنه، ينبغي أن نقر بما أقر به هولدمس (1990: 4) نفسه، كما ذكرنا أعلاه، بأن تحاليل هوكيت (1947: [..] ولدت نقاشا في القضايا وكانت مماثلة بشكل مدهش للصوارة المستقلة القطع، وكانت تتصارع مع نفس المشاكل التي نتعامل معها في الكتاب الحالي، وتفاعلها مع البنية الداخلية للمقطع والوحدات فوق طبقات مستقلة القطع. علما أن هوكيت لم يستعمل لا اصطلاح المستقلة القطع ولا اصطلاح الطبقة، وفي رأي أنكروفي (1997) إن هذا الاعتراف جاء متأخرا وأن أساس هوكيت (1947) هو هاريس (1944 و 1951 = 1947)، وأن تمثيل غير الخطي تعود إدهاصاته الأولى إلى بلومفيلد (1939) خاصة حديثه عن المكونات الطويلة وهو ما يبلوره بشكل أفضل تلميذه هاريس، وقد أعاد تشومسكي (1951) الحديث عن هذه المكونات دون أن يشير إلى المصدرين الأولين، أي بلومفيلد (1939) وهاريس (1951)، علما أن تشومسكي (1951) هو مرجع لم يصدر إلا عام (1979) وبناء على كل هذا استنتج أنكروفي أن هذا الحجب ولمدة 28 سنة تشومسكي (1951)، وللجوه غير المعلن للمكونات الطويلة البوليفيدية ثم الحارسية قد أهدر سنوات من التاريخ الصوتي اللاخطي، ويستدل على هذا بقولة تشومسكي (1955) الشهيرة: في هذه

(1) Harris, Z, S (1951): Structural Linguistics, P. 126-127.

عمر، أحمد غنار (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص. 249.

الدراسة، الملامح فوق القطعية (لعلو الموسيقى، والنبر، والمفصل) لم تؤخذ بجديّة بعين الاعتبار وفي نهاية الأمر فإن هذه الظواهر يجب، بطبيعة الحال، أن تستوعب جدياً في أية نظرية تركيبية كاملة، إلا أن هذا التوسع يمكن أن يتطلب نسفاً تمثيلاً أكثر تبلوراً وهكذا استنتج أنكروفيشي، الذي ترجم جزءاً هاماً من تشومسكي وهالي (1968) إلى الفرنسية، خلاصة خطيرة بقوله: 'ثبت أن صوارة ما قبل النظرية المعيار (1968) كانت سابقة على صوارة ما بعد النظرية المعيار'⁽¹⁾.

وكيفما كان الأمر إن المكونات الطوية تعد بحق نقلة نوعية في تاريخ الصوارة، وقد أسهمت في انبثاق تمثيل متعدد الخطوط.

2.2 النظرية التطريزية الفيرثية وإعمال الملامح التطريزية؛

قبل انبثاق فجر هذا التمثيل المتعدد الخطوط، وتخطي التحليل الفونيمي بكل سلياته، ثمة تحليل يحسب على الصف البيوي قدم مقارنة مختلفة ترفض الفونيم جملة وتفصيلاً؛ إن الأمر يتعلق بنظرية التحليل التطريزي، التي ستظل مرتبطة باسم مبتكرها اللساني، الإنجليزي جون روبرت فيرث Firth, J R منذ أن أثارها في ورقة ثلثت في الجمعية الفيلولوجية في سنة (1948) تحت عنوان 'الأصوات والتطريزات Sounds and prosodies'⁽²⁾ وطورها تلامذته في مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية خاصة هندرس (1949) وروينس (1957) فما هي ملامح هذا التحليل ؟ وأين يتقاطع مع التحليل الفونيمي، وما هي مواضع التمايز بينهما؟ ثم أخيراً، ما هي القيمة المضافة التي قدمتها الصوارة الفيرثية للصوارة عموم وللدراسة التطريزية على وجه الخصوص؟

لقد فرضت النظرية الفونيمية، وبترجيح من الكتابة، تقطيع السلسلة الكلامية إلى متواليات من الصوامت والمصوتات، وقد كان من رأي فيرث أن هذا الصنيع يخالف للوقائع اللغوية، وسبب لعدم كفاية النظرية الفونيمية، ولهذا استبعد مصطلح 'فونيم' من عنوان ورقته المؤسسة 'الأصوات والتطريزات' قائلاً: 'لقد تجنبت عمداً كلمة 'فونيم' في عنوان ورقي لأنه لا معنى من المعاني. في مداه التطبيقي الواسع حالياً، يوافر غرضي، والأصوت أقل ضراراً. ويبدو أن الصوتيين والأصواتيين يخاطب الواحد منهم نفسه بعد الآخر قائلاً: 'لقد ماتت فونيماتكم، وعاش فونيمي طويلاً'. من جهتي، أردت أن أحصر تطبيق المصطلح على عدد من الملامح فقط، من جهة الصوامت والمصوتات الواردة في كل لغة وروداً مناسباً'⁽³⁾.

Encrevé, P (1997): L'Antien et le Nouveau: Quelques remarques sur la phonologie et son histoire, P. 120.

Robins, R, H (1957). Aspects of prosodic analysis, P. 266.

Firth, J, R (1948): Sounds and prosodies, P.122.

وإذا كان اللسانيون الأمريكيون قد تغلبوا على مشكل عدم كفاية النظرية الفونيمية بإقحام معاهيم جديدة من قبيل فونيمات المفصل والمكونات الطويلة، فإن فيرث فضل التغيير الجذري. لقد كان التراث الصوتي البريطاني قويا على الدوام، ويعتبر فيرث نفسه عالم أصوات حاذق، إلا أن وعيه العميق بأهمية نظم الأصوات، لم يثنيه عن الإحساس بضرورة التمييز الواضح بين ضرورات الكتابة الصوتية والنظرية الصوتية⁽¹⁾. وما كان يراه عندئذ ضروريا في الوصف الصوتي فهو التركيز على الوحدات في كليتها عوض من التقطيع أو ما سترميه الصوامة التوليدية الحديثة بفرضية التجزئة المطلق، فالمطلوب إذن هو: تحليل المقطعات، وأجزاء الجمل، والجمل إجمالا، إضافة إلى المقطع الذي يجعله موضعا للنبر القوي، ويعدده عنصرا ضمن بنية الكلمة: التحليل الصوتي للكلمة ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار البنية المقطعية، ويستلزم ذلك اعتراف بمكونات المقطع ذاتها. هذه المكونات هي جهيرات (بمعنى مقطعات)، وصوامت، وربما مصطلح فيها مكونات فونيمائية للمقطع وللکلمة أيضا⁽²⁾.

فالتحليل الصوتي لا يحتاج، إذن، أن يعرج على الكتانة الفونيمية أو أن يبنّي عليها، وهدف تحليل التطريزي في الصوامة ليس هو تقديم تمثيل كتابي أو خطي أحادي للغات، بل إن التحليل الصوتي ينبغي أن يقتصر على العلاقات الاستبدالية والتقابلات فحسب، بل عليه أن يأخذ بالأهمية نفسها كذلك العلاقات المركبة والوظائف التي تقوم بسلسلة من العمليات في الكلام هذه العوامل المركبة سوف تنظم حين داخل الصوامة، بكيفية لا تقل عن التقابلات الاستبدالية⁽³⁾.

وقد اعترف فيرث بأنه استوحى منهجه التحليلي من عمل بانيني - النحوي الهندي - الذي تعددت له لغة السنسكريتية نقطة الانطلاق في علم اللغة الغربي الحديث وقد وصل الهنود - خلال محاولاتهم تحرير رموزهم الكتابية - إلى طريقة للدلالة على الأصوات، بصورة دقيقة متضمنة ملامح معينة سماها فيرث التطريزات prosodies⁽⁴⁾. يضاف إلى ذلك أن النحاة الهنود يعتبرون الجملة هي الوحدة الأساس. وقد شجعت فيرث باللغات الإفريقية والشرقية؛ حيث عمل في العشرينيات من عمره أستاذا للغة الإنجليزية في لندن، أن تغفل اطلاعه على النظريات الصوتية الأمريكية والأوروبية⁽⁵⁾.

والواقع أن التحليل التطريزي Prosodic analysis، كما يسمى عادة، هو عنوان يختصر منهجا تحليل الصوتي، هذا المنهج يوظف وحدتين غير قابلتين للاختزال في نموذج مشترك واحد، وهما:

(1) Waterson, N (1987): Prosodic Phonology, P.4.

(2) Firth, J, R (1948): Sounds and prosodies, P.146.

(3) Robins, R, H (1957): Aspects of prosodic analysis, P. 266.

عمر، أحمد مختار (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص 238.

انظر ذلك في:

Firth, J, R (1934): The Principles of Phonetic Notation in Descriptive Grammar.

1. التطريزات Prosodies.

ب. الوحدات الفونيمائية Phonematic units.

وعلى أساس هذه النظرية تتكون البنيات الصوتية من الوحدات الفونيمائية والتطريزات. ويجب تمييز الوحدات الفونيمائية عن الفونيمات أو الوحدات الفونيمية؛ فرغم التشابه السطحي بين الكلمتين فهما يشكلان مركزين منفصلين، بل ويجب الحذر عند قراءة أعمال بعض الكتاب الذين يستعملون Phonematic وصفاً للفونيم⁽¹⁾. الوحدات الفونيمائية تتكون من الصوامت والمصوتات، وتكون مرتبة بتسلسل على أنها قطع⁽²⁾. والتطريزات هي كل العناصر القادرة على الامتداد فوق متواليات من الوحدات الفونيمائية، ويكون لها تعلق بالمقاطع، والكلمات، وبوحدات أكبر من قبيل جزء الجملة والجملة. إنها لا تتموقع⁽³⁾. والوحدات الفونيمائية تشغل مواقع في البنية داخل المتوالية ومن ثم فهي تتموقع⁽³⁾.

والظاهر أن فيرث لم يقدم تحديدا واضحا للتطريزات بيد أن تمثيلاته تجعل منها تلك الملامح الأصواتية المتعلقة بالمقطع. يقول فيرث: المقاطع باعتبارها مكونات للكلمات يمكن أن نقول إن لها ملامح مثل: النبر، والكمية، والتأنيف، والتفسيبة (النفخ) والتغيم. وعدد من الملامح الأخرى هذه الملامح يمكن أن يصطلح عليها ألاماح التطريزية، أو التطريزات ببساطة⁽⁴⁾ ويوضح روبنس هذا الكلام بقوله: تكلف التطريزات بالبنيات المحدودة، ولا توضع بين الوحدات الفونيمائية، وتمسك العلاقات المركبية بين بعض الملامح الأصواتية. تحدد الملامح الأصواتية، إلى حد كبير، التطريزات زيادة عن الوحدات الفونيمائية إذا امتدت فوق البنية كلها أو فوق جزئها الغالب، أو حصرت موضعها فيها، ومن ثمة تصلح لنصرها أو تمطيها⁽⁵⁾.

ويرى وترسون أن التطريزات والوحدات الفونيمائية، ينبغي أن تعالج مجتمعة وفق مصطلحي النسق والبنية. لقد تم التمييز بين تقايلات ووظائف مركبية واستبدالية. التقايلات المركبية تنقل عن طريق الملامح التي تمتد فوق امتدادات كلامية أوسع من قطعة الصامت أو المصوت [...] إن المركبية تتعلق بالمظاهر البنيوية للأشكال الصوتية، والاستبدالية تتعلق بالانساق. هذه الأخيرة تحدث في مختلف المواقع من البنية. وتضاعف البنية من الوحدات الصامتية والمصوتية⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ Robins, R, H (1964): General Linguistics: An introductory survey, P.126 ونظر كذلك:

Robins, R, H (1957): Aspects of prosodic analysis, P. 266

⁽²⁾ Robins, R, H (1967): A Short History of Linguistics, P. 217.

⁽³⁾ Waterson, N (1987): Prosodic Phonology, P.11.

⁽⁴⁾ Firth, J, R (1948): Sounds and prosodies, P.122.

⁽⁵⁾ Robins, R, H (1967): A Short History of Linguistics, P. 218.

⁽⁶⁾ Waterson, N (1987): Prosodic Phonology, P.11

ويبدو أن التطريزات إطار فضفاض أدرج فيرت تحته كل ما يتعلق بالوحدة الواسعة مقارنة بالقطعة المستقلة، بل بالنسبة للفيرثيين، كل شيء تقريبا، يمكن أن يعد تطريزة شريطة توفر قدر مفروض من التجريد⁽¹⁾. وفي هذا الصدد توقف فيرت عند الخط العربي ما دامت طبيعته المقطعية تشكل إطارا لتطريزات؛ وذلك بقوله: 'والآن هيا بنا نسجل الملامح الأساس للألفباء العربية. افترض أنه قد تسمى الألفباء على أسس اشتقاقية، لكنها حقيقة الفباء مقطعية. أولا، كل حرف عربي يملك اسما في حوزته. وثانيا، يكون كل حرف قادرا على أن يحقق باعتباره شكلا فنيا في حد ذاته. وثالثا، وهو الأهم، يملك كل حرف قيمة مقطعية، إن القيمة، في الاصطلاح الغالب، تصبح صامتة علاوة على كونها مصوتية، وتتضمن المصوت صفر أو صفر مصوت. إن العلامة المخصوصة، السكون، تكون في الحرف دون احتمالات المصوت، وعلى سبيل المثال: يشكل المصوت صفر نهاية المقطع، ولا يمكن البدء به، وهو مفتاح فهم القيمة المقطعية للحرف البسيط غير الموسوم، وهذا يتطابق مع مقومات النحو العربي. إن السكون يكون، تماما كما هو حال the helen في الخط السنسكريتي، علامة تطريزية. ويتضمن إطار اللغة واشتقاق الكلمات بنية أساسهما شطاعي، ويقترن كل حرف من الجذر بمصوت من المصوتات الثلاثة الممكنة: وا، و، و. وبالصفر. وتوفر كل علامة مقطعية أو حرف مقطعي، في الاصطلاح الغالب، على إمكانية واحدة من ثلاثي المصوتي trivocalic، أو المصوت صفر، (...) وتشكل الفتحة والكسرة والضمة والألف والواو والياء والتشديد والهمزة نسقا تطريزيا⁽²⁾.

ثم تحدث عن الملامح التطريزية للكلمة في عامية القاهرة قائلا:

تتضمن الملامح التطريزية للكلمة:

- عدد المقاطع.
 - طبيعة المقاطع: مفتوحة أو مغلقة.
 - كميات المقاطع.
 - متواليات المقاطع.
 - متواليات الصوامت.
 - متواليات المصوتات.
 - الواقع، وطبيعة البروز وكميته.
 - خصائص المقاطع الغامضة أو الواضحة.
- العناصر الجفدرية والإعرابية تعالج منفصلة.

(1) Lass, R (1984): **Phonology: an introduction to Basic concept**, P. 242.
(2) Firth, J, R (1948): **Sounds and prosodies**, P. 126-127.

هناك نوع من التناغم الصوتي وركب التناغم الصامت. أيضا يتضمن ما يسمى الإدغام أو الصوامت المخفية.

اعتقد أن تحليل الكلمة في العربية يمكن أن يكون أكثر وضوحا إذا أكدنا على الدراسة المركبة لمركب الكلمة في شكله المتناسك، علاوة على الدراسة الاستبدالية لصفوف استبدالات الصوت الممكنة في أي دراسة فونيمائية مفصلة أرادت أن تؤسس. ليس معنى هذا التخلي عن نماذج من الدراسة الفونيمائية، بالعكس. تكون أسسا للدراسة المركبة التطريزية المقترحة. في سياق ذكر بنية الكلمات العربية، ستكون الأنساق التطريزية أكثر وزنا من الأنساق الفونيمائية. الأمر نفسه ربما يكون صحيحا بالنسبة للغات التيبية الصينية واللغات النغمية في غرب إفريقيا⁽¹⁾.

ثم بين كيف تنتقل بعض الأصوات الفونيمائية العربية إلى ملامح تطريزية في لغات أخرى؛ وذلك بقوله: تميز بعض الأصوات من قبيل الحاء، والعين، والغين، والحاء بمجموع اللغات السامية. هذه الأصوات تكون يقينا فونيمائية في العربية الكلاسيكية لكنها تستبدل في اللهجات بكلمات متجانسة بواسطة تطريز الطول في تعبير خاصة المصوت⁽²⁾ وقدم أمثلة من الأردنية والتركية والعاميات العربية المصرية والسعودية والعراقية.

(3.1): ع العربية في الكلمات الأوردية المقترضة:

التهجئة	النقل الصوتي
معلوم	ملوم
بعد	بد
دفع	دف
منع	من

يكون المصوت المحقق، في كل هذه الحالات، مفتوحا وطويلا إلى حد ما. في المالطية، تنطز الكلمات طويلة التي تكون فيها (هاء) في اللغة العربية والتي تستمر في الحفاظ عليها في التهجئة [...] وكثير ما تحقق (هاء) في المالطية بصفتها تطريزة للطول.

وكثيرا ما تحقق (العين) العربية في اللغة التركية (من خلال الكلمات المقترضة) بصفتها تطريز طول، وذلك في كثير من طرق النطق، مثل fiil (فعل) و saat (ساعة)، ومثلها (الغين) العربية في laa

(1) المصدر نفسه، ص. 130-131.

(2) المصدر نفسه، ص. 134.

اللاغ)، وفي التركية في waltu (شغب). ولتذكر من جديد الهزمة العربية التي تحقق أيضا على أنها تطريزة
حزول في العاميات، مثلا (جئت) في العربية الكلاسيكية توازيها (كيت) في القاهرية، و(جيت) في العراقية
الصحبية) في العامية السعدوية. وتسري تطريزة الطول، في القاهرية والعراقية على المصوت الأكثر طولاً في
حزمة الكلاسيكية. لكن هذه الحالة لا تكون مطردة.

يتضح، الآن، أن ما يكون في اللغات المتجانسة مكوناً فونيماتياً في لغة، قد يصبح تطريزة في اللغة
الغريبة، وأن الأصوات والتطريزات، في تاريخ أية لغة، تتبادل فيما بينها⁽¹⁾.

وفي رأي جورجنسن Jorgensen، إن فيرث لم يشترط أي مخطط لمسح أنواع التطريزات، لكنه
صاغ تعريفاً عن ثلاثة أنواع منها؛ حيث:

يقع ضمن التطريزات كل ما تدرجه مدرسة براغ ضمن التاليفات الفونيمية، نحو: الكلمة، والبنية،
وبنية المقطع، وتاليفات الصوامت، وتاليفات المصوتات، الخ.

يتكون نوع آخر من التطريزات مما تسميه مدرسة براغ بالإشارات الحدودية، والمفصل في اللسانيات
الأمريكية وينتسب فونيم (h) في اللغة الفرنسية إلى هذا النوع، وكذلك أداة الربط الإنجليزية (r)
[...] وتعتبر التطريزات المحددة للحدود في المدرسة الفيرثية وحدات مرتبطة وظيفياً بوحدات أوسع
من قبيل (المقطع، والكلمة... الخ).

وأخيراً، هناك تطريزات يتشتر تحقيقها الأصواتي فوق وحدة أكثر اتساعاً من الفونيم وتسمى هذه
الظواهر في مدرسة براغ الوحدات التطريزية والفونيمات فوق القطعية في الصوتية الأمريكية. من
قبيل النبر، والتنغم، والطول إلى حد ما⁽²⁾.

ولقد قدمت هندرسن (1949)، وكذلك روينس (1957) وغيرهما بعض أنواع التطريزات لكن
الشمول نستعيره، طلباً للاختصار، من لاس (1984): Lass:

تطريزات جملية: وتعني أنغام النطاق، وفي حالة فرعية لهذه الأنغام قد تكون أنغام نطاق جملية
أو تطريزات أجزاء الجملة.

تطريزات كلمية (لفظية): الملامح من قبيل التناغم المصوتي، والتي تسم مملح عيز الكلمات كلية،
أو أجزاء أشد اتساعاً من المقطع الواحد.

تطريزات مقطعية: الطول، والتنغم، والنبر، وأي ملامح أخرى مثل التشفية، والتفوير (التحجيب)...
الخ. والتي يمكن أن تسم مملح عيز المقاطع كلية.

⁽¹⁾ Jorgensen, F. E (1975): Trends in Phonological theory: An Historical Introduction, P. 61

4. تطريزات جزء مقطعية: الملامح التي تسم البدايات والأواسط، أو النهايات، مثل النفسية، والتهميز في اللغة الإنجليزية.

ومن حيث الوظائف، ربما نضع التمييزات التالية أيضا:

5. التطريزات الوصلية: هناك خصائص للحدود بين الوحدات البنوية عالية المستوى (الكلمات، والصريفات). فمثلا، في اللغات ذات النبر الثابت، مثل اللغة التشيكية، والفيلندية (الاستهلاكي) والبولندية (ما قبل الأخير)، يمكن أن يؤخذ النبر باعتباره تطريزة مع بؤرته في حد الكلمة (يعني يخص الكلمة برمتها، لكن ليس باعتباره خاصية أصواتية تنتشر فوق عدد من القطع: ووظيفتها تحديدية). في هذه الحالة رغم أن النبر أراد أن يكون ميارا في الحد، فإن أسمه الأصواتي استطاع أن يكون أيضا مقطعا مجاورا للحد (اللغة التشيكية) أو أن المقطع الوحيد غالب (اللغة البولندية). إن النبر التشيكي يشير إلى بداية وحدة صرفية تركيبية (الكلمة)، تماما كما تشير النفسية الإنجليزية إلى بداية وحدة صوتية بكل معنى الكلمة (المقطع المنبور).

6. تطريزات تشخيصية: في الأدبيات عدد من الملامح المغايرة تعمم باعتبارها تطريزات، لكنها تختلف عن أنواع أخرى في تناول مجالات غامضة وبالغة التعقيد. وهكذا فإن القطعة الأصلية في اللغة الإنجليزية [Ō] يمكن أن تؤخذ بصفتها عنصرا واسما للمقولة عنصرا إشاري: [W]، بالنسبة لتلك اللهجات التي تملكه، فهي تطريزة لمعجم محلي. وهكذا يمكن أن توصف الملامح المماثلة للأشكال الخاصة باعتبارها تطريزات أسلوبية⁽¹⁾.

لقد شدد لسانيو مدرسة لندن على البعد المركبي لنظريتهم وأكدوا على أن العوامل غير الأصواتية (من قبيل البنية النحوية) وثيقة الصلة جدا بالتحليل الصوتي⁽²⁾.

إن البعد المركبي يوازي في الأهمية البعد الاستبدالي. وإذا كانت النظريات الفونيمية استبدالية أي أن بؤرة اهتمامها - إذا استثنينا دراسة التاليفات- تكمن في إقامة الأنساق المتقابلة، فإن التشديد في الصوتنة التطريزية يكون مركبيا، أي على الخصائص التي تصلح لتنظيم الامتدادات أو تحديد داخل الأقوال⁽³⁾ يمكننا. إذن أن نميز بين نوعين من العلاقات: علاقات مركبية وعلاقات استبدالية (وهو تقسيم مواز للتقسيم المقام من طرف سوسير وهلمسلف وآخرين)، والعلاقات المركبية بين الأجزاء الفرعية المختلفة لنفس القول هي ما يميز (في الاستعمال الفيرثي) البنيات اللسانية من قبيل تنظيم القطع في مقاطع، والمقاطع في وحدات كبرى مثل الكلمات، والمركبات التنغيمية الخ. والاختلاف بين البنيات والأنساق التي تعمل داخلها هو المفهوم

Lass, R (1984): **Phonology: an introduction to Basic concept**, P. 244.

(2) المصدر نفسه، ص. 184.

(3) المصدر نفسه، ص. 242.

تركزي في الصوارة الفيزية⁽¹⁾. وعندما يكون هناك تقدم على مستوى، فإن المستويات الأخرى تتوقف حيث. هذا التبصر ممكن بسبب التعلق الكلي للمقاربة التطريزية؛ حيث تكون جميع الوحدات معنية: المقاطع في علاقة بالكلمات. والكلمات في علاقة بالجملة، هذه واحدة من الإيجابيات الجوهرية بالنسبة للصوارة التطريزية⁽²⁾. وهي طبيعتها العلاقية وما تتضمنه من سلمية.

إن إحدى وظائف الصوارة التطريزية هي توفير وسائل لمعالجة الملامح المتداخلة overlapping. التحليل إلى تطريزات ووحدات فونيمائية هو في نفس الوقت تحليل تفكيكي وتركيب. إنه بين كيف تقطع ووحدات تحت التحليل، ثم يبين، من خلال مفهوم التطريزات كذلك، كيف أصبحت هذه الوحدات متماسكة أو مركبة. قد يقول قائل إن ورقة هندرسن (1949) Prosodies in Siamese، التي هي أحد تطبيقات المبكرة والأنيقة للنظرية التطريزية على لغة محددة، لها عنوان فرعي هو: دراسة في التركيب A study in synthesis⁽³⁾.

إن العوامل المركبية سيتم تنظيمها وتبينها داخل الصوارة، بكيفية لا تقل عن التقابلات الاستبدالية. وضمن هذا المنظور يحدد فيرث دور الصوارة التطريزية عموما في قوله: تهتم تقنية التركيب بسيرورة الكلمة في الجملة. وتشير تقنية الصوارة إلى السيرورات الفونيمائية والتطريزية داخل الكلمة والجملة. ويربط عالم الأصواتية كل هذا بسيرورات القول وملاحه. ويجب أن تتناول الجملة أيضا علاقاتها بسيرورة سياق المقام⁽⁴⁾.

وعلى هذا الأساس فإن الصوارة التطريزية تتجه إلى مستوى من مستويات التحليل ضمن النظرية اللسانية المتدمجة التي طورها فيرث: وهو التعبير عن المعنى في المستوى الصوتي. التحليل الصوتي مقترن بعلم الأصواتية في العلاقة الآسية وهذا يعني أن التحقيقات الأصواتية للوحدات الصوتية والنحوية في تلك الأوصاف الصوتية المنفصلة تتجه إلى طبقات نحوية مختلفة، للأسماء والأفعال مثلا، وفي غضون ذلك تيسر الوحدات الصوتية التدليل على المقولات النحوية⁽⁵⁾. ولعل هذه الطبيعة المركبية هي إحدى جوانب القوة في هذه النظرية، وهو ما ستبلوره الصوارة التوليدية الحديثة، على نحو ما سنبحث القول فيه في الفصل الثالث من هذا الباب.

(1) Anderson, S, R (1985): **Phonology in the Twentieth Century**, P. 186.

(2) Waterson, N (1987): **Prosodic Phonology**, P.3.

المصدر نفسه، ص. 5

(4) Firth, J, R (1950): **Personality and Language in Society**, P. 183.

(5) Waterson, N (1987): **Prosodic phonology**, P.7.

إن المقارنة بين التحليل الفونيمي والتحليل التطريزي هي، فعلا، مقارنة سهلة، ما دام فيرث (وتلاميذته) قد أعلنوا إعلانا واضحا أن النظرية التطريزية كافية كليا لتكون بديلا عن النظرية الفونيمية. وفي النهاية قالوا ساخرين: إن النظرية الصوتية يمكن أن تقوم بدور في رسم الأنساق الكتابية والإملائية⁽¹⁾ وفي رأي ليونز Lyons: تختلف المقاربتان في نقطتين رئيسيتين، هما:

1. الفونيمي يضع المعطيات الأصواتية مفصلة داخل متوالية من القطع الصوتية (الفونيمات)، وذلك في سطر واحد، بينما التطريزي يصف المعطيات بنوعين مختلفين أساسين من الوحدات، الوحدات الفونيمائية والتطريزية.
2. التطريزي، وخلافا للفونيمي، لا يقيم جوردا إجماليا للوحدات الصوتية في اللغة الموصوفة، بل يقيم عددا من الأنساق الفرعية المختلفة، ويناسب كل نسق منها البنيات الصوتية أو مواضيع المختلفة.

ونختصر هذين الاختلافين بالقول: إن النموذج الفونيمي يكون أحادي البعد Unidimensional وأحادي النسق Monosystemic، والنموذج التطريزي ثنائي البعد -Tow dimensional ومتعدد النسق Polysystemic⁽²⁾

وعلاوة على الاختلاف البين في طبيعة التمثيلات المفترضة، هناك عدد من نقط التمايز الأخرى بين التحليل التطريزي والتحليلات الفونيمية. فعندما يجرب أحد المقارنة بين الوحدات الفونيمائية والفونيمات مثلا، سيكون ذلك، في الأخير، خطأ صوتيا فادحا كل الخصائص التمييزية للقول تقسم بين الفونيمات، بينما الوحدات الفونيمائية في تحليل تطريزي لا تكون مفرغة كليا ولا محصورة في الخصائص التمييزية أو الصوتية لشكل معين يمكن أن تمثل التطريزات خصائص مميزة⁽³⁾. إن الوحدة الفونيمائية تمثل ملامح أصواتية أقل من الوحدة الفونيمية المقابلة لها، وذلك بسبب انتزاع بعض الملامح التي قد تشكل جزءا من الفونيم (في التحليل الفونيمي)، وإلحاقها بتطريزة أو تطريزات (في التحليل التطريزي).

هناك اختلاف آخر هام بين التحليلين التطريزي والفونيمي، ويتعلق بوجهية الخصائص غير التمييزية. فأغلب مدارس التحليل الفونيمي (وكذا النظريات الصوتية التوليدية المبكرة) ترى أن أي خاصية غير صالحة لتمييز الأشكال فيما بينها يجب أن تقصى من الوصف الصوتي. وفي أحسن الأحوال، تدرج في تعريف التحقيقات الأصواتية لبدائل الوحدات الصوتية، لكنها قطعاً لا تقوم بدور في تعريف أصول primes البنية الصوتية. وعلى النقيض من ذلك، فإن التحليل التطريزي يهتم بنفس القدر بالخصائص التمييزية وغير التمييزية. التطريزات تحدد من خلال كل الاطرادات النسقية المركبة التي تقرون بين عنصرين

(1) Anderson, S, R (1985): Phonology in the Twentieth Century, P. 189.

(2) Lyons, J (1962): Phonemic and non-phonemic phonology: Some typological reflections, P.231

(3) Anderson, S, R (1985): Phonology in the Twentieth Century, P. 189- 190.

في بنية معطاة. ففي تحاليل سبريغ (1955) Sprigg للنغم في اللغة التيبية مثلا، يشتمل أس كل من تطريزين النغميتين على الملامح التالية: (أ) ملامح العلو الموسيقي للمصوت، (ب) ملامح مدة المصوت، (ج) ملامح النفسية، النغ في الصامت الاستهلاكي، و(د) ملامح نوعية الجهر في المصوت. ولا تحتاج إلا واحدا منها ليكون الملمح المميز، لكن هذه الملامح تقم جميعا في تعريف التطريزات⁽¹⁾.

وكذلك تغطي تطريزات أجزاء الجملة وتجمعات المقاطع كثيرا من المادة التي تعالج في التحليل الفونيمي تحت فونيم المفصل juncture. ولكن فونيم المفصل يركز على الوقفات بين الامتدادات the breaks between stretches ويحرص على تسجيلها كتابيا، في حين تركز تطريزات أجزاء الجملة، وتطريزات الكلمة على اتحاد المجموعات أو الامتدادات the unity of the groups or stretches التي تتطريزا- كل البنيات.

إن تحليل التنغم على أنه تطريزة جلية، والنغم، والنبر، والطول على أنها تطريزات مقطعية لا تختلف عن عدد من المعالجات الفونيمية لكثير من الظواهر. وتماثل في الغالب بعض الملامح المقحمة في تطريزات مجموعة المقطع وتطريزات الكلمة، فونيمات المفصل في جانب من الجوانب.

ومع ذلك يختلف التحليل التطريزي للمقطع عن التحليل الفونيمي للنوع التركيبي نفسه اختلاف جوهري. والتركيب محل البحث هو المقطع الصوتي وليس المقطع الأصواتي. وهو تركيب صوتي يحدد على أساس وحدات فونيمية وتطريزية معينة. ويمكن مقارنة بعض تطريزات المقطع، مثل الطول والنبر والنغم في اللغات [.] بمقابلاتها من الفونيمات القطعية في التحليل الفونيمي، ولكن الطول -فونيميا- يدق عادة فونيم المصوت. ويكتب بعده، في حين يتناوله التحليل التطريزي باعتباره ملمحا للمقطع على أساس كونه وحدة منفصلة لا تسب لأي من الوحدات الصامتة أو المصوتة⁽²⁾.

ومن جهة أخرى، يقوم التحليل الفونيمي بجرد الفونيمات القطعية، وتقديمها في صورة تتابع من وحدات المنفصلة، وهذا ما يرفضه التحليل التطريزي الذي يتمسك بانعدام الحالة التي يحتوي فيها الكلام على تتابع من الوحدات الأصواتية المنفصلة التي يتم إنتاجها بقذفات سريعة من أعضاء الكلام⁽³⁾.

ورغم التطورات التي عرفها التحليل الفونيمي والتي تبدو في نهاية المطاف، تغطي أرضية التحليل التطريزي، خاصة الفونيمات فوق القطعية والمكونات الطويلة، إلا أن التطريزين الفيريين يصرون على تحليلهم، وفي هذا الصدد يرى روبنس أن المصطلحين: تطريزة الفونيم، والبروسيديم يستعملان أحيانا معا عن الفونيم فوق القطعي، بلا اختلاف في الدلالة الفنية. إلا أنهما يختلفان من جانبيين:

المصدر نفسه، ص. 190

(1) Robins, R, H (1964): *General Linguistics: An introductory survey*, P.128- 129.

المصدر نفسه، ص. 127.

فلا يجب معالجة كل ملامح أصواتي امتد تحقيقه فوق المقطع كله أوفوق جزئه الأكبر. في التحليل الفونولوجي، على أنه نظرية مقطعية، يصرف النظر عن طبيعة نطقه، فمثلا يتم تقديم التانييف، والتحيك، والتجسيم، إضافة إلى العلو الموسيقي، والنبر، والطول، على أنها ملامح تحلل نظرياً. لكن المعالجة الفونومية فوق القطعية اقتضرت عملياً، على هذه الملامح الصوتية الثلاثة الأخيرة، وبمايك حصر بوضوح مصطلح فوق قطعي في الخصائص الكمية... بعض تغييرات الصوت التي لم تغير النوعية الأساس للموجات الصوتية أرشكها (Phonemics، ص 63)، يعني العلو الموسيقي، والنبر، والطول فحسب.

ثانياً، فوق قطعي هو ببساطة غير قطعي، إن نظرية المقطع هي: تجريد من الانتظام الخاص ضمن بعد منفصل مركباً، وتأخذ مكانها ضمن نسق من التطريزات المصرة على تغطية تحليل العلاقات المركبة عموماً، داخل البنيات اللسانية⁽¹⁾.

إن الفونيمات فوق القطعية، من هذا المنظور، تمثل ملامح كمية quantitative مثل العلو الموسيقي والنبر والطول في حين أن التطريزات تمثل ملامح نوعية qualitative مثل الأنفية والتفوير وغيرها.

وقارن أندرسن التطريزات الفيرثية بالمكونات الهاريسية الطويلة؛ حيث رأى أن التطور، في نطاق التحليل الفونيمي، الذي كانت له أوجه شبه واضحة مع المعالجة النظرية كان هو اقتراح هاريس (1944ب و 1951) بسط تحليل هائل عن طريق استخلاص بعض المكونات الطويلة. ومن حيث العمق إن هذه منهجية للتضييق على توزيع بعض الوحدات في الجرد الفونيمي. وقد يكتشف أحد، مثلاً، أن مجموعات الحاجزيات، في بعض اللغات، ينبغي دائماً أن يكون لها نفس القيمة طوال عملية، للجهر. رغم أن الجهر يكون على العموم، تقابلياً مستقلاً؛ إذن، /s/ أو /z/ تكونان ممكنتين لكن ليس /sd/ أو /zt/ في حالة واحدة يمكن أن يقال: إن الجهر خاصية تمتد فوق كل المجموعة، أكثر من أن تحصر في قطعة منفردة على هذا الأساس، فإن المكون الطويل للجهر يمكن أن يستخلص ويعالج على أنه عنصر من النظام الفونيمي. سيشتمل الحاجزيات فقط على أسناني احتكاكي مفرد /s/ و أسناني وقسي مفرد /T/، مع [z] و [d] ستعالج على أن /s/ و /T/ يولفان مع المكون الطويل فونيميا للجهر.

واعتبر أندرسن أن تحليلاً من هذا القبيل يشبه بوضوح عملية استخلاص التطريزات، لكن هناك وجوها للاختلاف أيضاً، ينتج وجه منها من تركيز التحليل الفونيمي على الخصائص المميزة. ففي تحليل هاريس تستخلص الملامح المتقابلة وحدها على أنها مكونات طويلة، بينما الملامح غير المميزة جديرة بأن تكون تطريزات تماماً مثل الملامح المميزة عندما تكشف عن الاطرادات التوزيعية المركبة. علاوة على ذلك

استخلصنا خاصية على أنها مكون طويل في موقع يمكن أن تعالج كذلك في كل المواقع: هكذا، تعالج الحاجزيات المجهورة في لغة ما على أنها تاليفات للحاجزي غير المخصص بمكون الجهر.

وبخلاف ذلك، فإن التحليل التطريزي، قد يستخلص ملمحا مقدما على أنه تطريزة في موقع، لكنه حلق هذا الملمح على أنه جزء من تعريف الوحدات الفونيمائية في مواقع أخرى، فالصامت الأنفي الختامي يعالج على أنه جزء من تطريزة مقطعية للتأنيف، مثلا، لكنه صالح ليكون وحدة فونيمائية في موقع محلي كما اقترح فيرت (1937) في تحليله للغة الصينية الفونية (الماغولية)، ومن كل هذا يستتبع أن التحليل التطريزي يختلف روحا وإجراء عن التحليل الفونيمي (بزيادة المكونات الطويلة بزيادة زيادتها) ⁽¹⁾.

وبهذا يتضح أنه رغم معالجة هذه المدارس لظواهر متماثلة، إلا أن شمولية مفهوم التطريزات عند جعل تطريزه متفردا، وهذا ما انتبه إليه روبنس عندما قال: 'سيرى أن التطريزات الفيرية، وتطريزات تحليل التي تتبع هذه النظرية، تتعامل جزئيا، مع الظواهر نفسها التي تعاملت معها مبادئ براغ والفونيمات القطعية بالنسبة للفونيميين الأمريكيين. هناك، رغم ذلك، عدد من الاختلافات. أي نوع من الملامح الصوتية التي يمكن أن ينظر إليها على أنها تشكل مركبيا من أكثر من قطعة مفردة يمكن أن تعالج على أنها تطريزة، ونحدد الفونيمات فوق القطعية الأمريكية في العموم -علاوة، على المقص في النبر والطول، هو الموسيقي' ⁽²⁾.

وإذا كان التحليل التطريزي يختلف كثيرا روحا وإنجازا عن التحليل الفونيمي (بزيادة المكونات صوتية أودونها) فإنه -حسب أندرسن- 'يقرب كثيرا من الأعمال التوليدية الحديثة. والتشديد على إغناء عن التمثيل الصوتي التي أنتجت النظريات: المستقلة القطع، والعروضية، والصوتية الهيكلية التي من تحاليل استوقفت النظر من قبيل المعالجات التطريزية. إنه من المفيد قراءة تعليق بالمر (1970) تحليل فيرت لبنية اللغة العربية الذي استتبب المستويات الصوتية المنفصلة التالية:

مجموعة من خصائص بنية المقطع الملخصة في متواليات من الصوتات والمصوتات.

متواليات الصوتات.

متواليات المصوتات.

مواقع العنصر البارز وطبيعته وكميته.

الخصائص المقاطع الواضحة والغامضة.

(1) Anderson, S. R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 189- 191- 192.

(2) Robins, R. H (1967): *A Short History of Linguistics*, P. 218.

ويسمى بالر هذا "مرورا فعليا أخادا، والذي قد يبدو اليوم، معقولا إلى حد كبير، لكن التحليل المقدم يماثل عمليا الورقة المؤثرة التي اقترحها ماكرثي (McCarthy 1981) لتحليل العربية الكلاسيكية مع استثناء النقطة (هـ) التي لم يناقشها ماكرثي.

باختصار إن المجال الكلاسيكي الذي يظهر ملائمة المعالجة التطريزية هو وصف أنساق تناغم المصوتات (والصوامت)، وهذه الأنساق نفسها صورت في المناقشات على أنها مستقلة القطع بهدف اقتلاع بعض الملامح من المحور القطعي، إن نفس خصائص أنساق التناغم المصوتي تستعمل على أنها معطيات في الحالتين معا. هكذا جادل سبريغ (1961) على أن التناغم المصوتي في اللغة التيبية يعالج معالجة تطريزية، بطريقة أفضل من معالجته بقواعد المماثلة القطعية، من جهة لأن اتجاه المماثلة يكون أحيانا من اليمين نحو اليسار في بعض الوقائع ومن اليسار نحو اليمين في وقائع أخرى. وهذا يوازي، تماما، الحجة المقدمة من قبل كليمنس (1976) بأن التناغم المصوتي يجب وصفه بأدوات الصوارة المستقلة القطع لأنه (في الحالة العامة) هو سريرة ليس لها اتجاه واحد.

إن القطع المستقلة في التمثيلات تشبه كثيرا التطريزات، والتمثيلات العروضية والهيكلية تقرب إلى حد كبير من البنيات الفيرمية التي تشغل بداخلها أنساق التطريزات والوحدات الفونيمائية إن تصور وجود قطعة مستقلة مربوطة معجميا بقطعة خاصة، يوافق، مثلا فكرة فيرث بأن التطريزة قد تملك بؤرة. ورغم ذلك، هناك بعض الاختلافات الهامة بينهما. فمثلا، قد تنتشر نظريزة فوق مقاطع بنوية متعددة، تماما كما نستطيع أن تنتشر قطعة مستقلة، لكن ليس هناك حالة يمكن أن تفتقر فيها أكثر من نظريزة ضمن النسق نفسه في الموقع البنيوي نفسه، كما في تحليل الصوارة المستقلة القطع لأنغام النطاق (التي تتضمن قطعتين نغميتين مستقلتين أو أكثر ألحقت بالمصوت نفسه).

وتسمح، من ناحية أخرى، النظرية التطريزية أيضا بترتيب غني للاحتتمالات في بعض الجوانب أكثر من النظرية المستقلة القطع، فمثلا، تستطيع التطريزة أن تشكل من أي تأليف اعتباطي من الخصائص الأصواتية، ما دام يتعلق نسقيا بعضها ببعض تعلقا مركبيا. وهكذا تشكل النفسية (النفج) والنغم، والطول، ونوعية الجهر (المحققة في مواقع مختلفة داخل المقطع) جزءا من التطريزات النغمية ذاتها في تحليل سبريغ (1961) Sprigg للغة التيبية. فالقطعة المستقلة، من ناحية أخرى، هي، ببساطة، عبارة عن ملمح قائم بذاته، وليست علاقة هذا الملمح بالمواقع البنيوية في البنية الهيكلية علاقة واحد لواحد، وعليه يجب أن يكون ملمحا منفردا، ولمتحما على المستوى الأصواتي. (رغم أن عددا من القطع المستقلة المنفصلة قد تناسق في اقترانها بالبنية القطعية).

ثمة اختلاف آخر، وهو أن التطريزات - ومهما كانت طبيعتها - تمثل تبعيات dependencies مركبية عامة، بينما تمثل القطع المستقلة خاصية محددة مع مجال عديد (أوضح) من قطعة مفردة

(1951) مثلا وصف الظواهر المقترنة بقانون كرامسان في اللغة السانسكريتية بواسطة نظرية النفسية، على سبيل المثال علاقة غير متجانسة، وهذا لا يمكن أن يرمز إليه بطريقة مائلة داخل التمثيل المستقل القطع. إلى جانب هذه النقطة الجزئية، ثمة فرق هام بين النظريتين. التحليل التطريزي، كما سجلنا سابقا، يحاول لوضع رموز لمؤثرات القواعد، على سبيل الحصر، داخل نظرية للتمثيلات المقارنة. إن الصواتية المستقلة القطع والصواتية العروضية هما، من ناحية أخرى، نظريتان بسيطتان للتمثيلات التي تظهر داخل صيغة تضمن قواعد هامة أيضا. هذه القواعد تعالج البنيات العروضية والقطع المستقلة بطرق متنوعة، صيغة أومضية لمجال اقتران القطع المستقلة، ومغيرة بنية عروضية إلى بنية أخرى (كما هو الحال في سررويات إعادة التجزيء المقطعي resyllabification مثلا) الخ. وإحدى نتائج هذا الاختلاف هو تعزيز حلقة المتبادلة والممكنة بين السررويات التطريزية، وهي أكثر غنى في هذه النظرية مقارنة بالتحليل التطريزي الذي لا يمثل له في الحالات البسيطة السهلة في ترتيب القاعدة. نتائج أخرى لنظرية غنية أصبحت واضحة، أن التمثيلات لا تقتصر فقط على القطعية منها، وإنما تكون موضوعا لمعالجة التحكم⁽¹⁾ ولقد تم التعليق على التحليل التطريزي الفيرثي من طرف بعض الباحثين واعتبر منهم أحمد مختار (1991) أن مدرسة لندن تدور في حلقة مفرغة، ولا تقدم بديلا مقنعا لنظرية الفونيم. كما يشعر بأن صحة التي أحيط بها تحليل فيرث فيها كثير من الافتعال والمبالغة. ويبدو أن جزءا من القضية يكمن في محاولة لغويي لندن أن يقدموا شيئا في مقابل ما قدمه الأمريكيون أمثال بواس Boas وسبير Sapir وبومفيلد Bloomfield وهاريس Harris وبيك Pike وهوكيت Hockett وتشومسكي Chomsky وغيرهم...

وفي رايه: إن الخلاف بين المنهجين يكاد يكون شكليا من ناحية، وجزئيا من ناحية أخرى. خاصة أن الفونيميين أدخلوا ألفونيم فوق القطعي ويضيف قائلا: 'وحرص' أتباع المنهج التطريزي على أن يبرزوا اختلاف بين منهجهم وأي منهج تحليلي آخر يعطي القارئ شعورا بأن ما كان يشغل اللندنيين هو إعطاء طابع بفردهم وتقديم ما يثبت استقلالهم، بل وتفوقهم على غيرهم.

ولعله يكفي لتلخيص الموقف كله أن نقل هنا عبارة دين Dinneen التي عقب بها على منهج التحليل التطريزي وهي قوله: الملامح الصوتية التي تلحق بالتطريزات في هذا المنهج تعالج بوجه عام في تطبيق الفونيمي تحت التنوعات الألفونية للفونيمات، والفونيمات فوق القطعية والمورفوفونيمكس، وعلى أساس من اقتراح Harris، تحت المكونات الطويلة الممتدة التي تناقش وقوع الملامح الممتدة فونيميا على اعتماد الفونيمات القطعية المفردة المتتابعة.

¹ Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 189-193

فإذا عرفنا بعد هذا أن ما سموه بالوحدات الفونيمائية يشابه إلى حد كبير مع مفهوم الفونيم القطعي ويتطابق معه في كثير من الجزئيات - فإننا نساءل: ما سبب كل هذه الضجة إذن؟ وما الأصالة الموجودة في التحليل التطريزي؟ ولماذا كل هذا التحويل في تقدير قيمة هذا النوع من التحليل؟⁽¹⁾ وللإجابة على هذه الأسئلة، والتي تبدو فاسفة للمنهج التطريزي ومشككة في تميزه، نكرر ما قاله أندرسن: 'فعندما يحاول أحد المقارنة بين الوحدات الفونيمائية السابقة والفونيمات، مثلاً، سيكون ذلك خطأ فادحاً. فهما تشكلاان وحدتين لقطعة أساس ذات حجم معين، هذا صحيح. وتشكلاان لسقين لتقابلين استبدالين، لكن التشابه ينتهي هناك'⁽²⁾.

ولعل أهم ما يمتاز به هذا التحليل فهو البعد المركبي للتطريزات زيادة على أنها لا تعتمد على مبادئ من قبيل التوزيع التكاملي والتقابل.

ورغم أن فيرث أدرج ملامح من قبيل النبر والتنغم والتنغيم ضمن تطريزاته، حيث لها، كما استخلصت بعض المدارس الأخرى، تعلق بأكثر من قطعة من حيث نطاق التعلق أو مجاله فمن الواضح أن مقارنته لا تستعمل في الوقت الحاضر. بما أنه لا يميز بين بعض الملامح من قبل ملامح الحنجرة مثل الجهر والنفخ. ولامح فوق الحنجرة. مثل التحنيك Palatalisation والتجيب velarization والانتنائية retroflexion. الخ؛ كل هذا قد يعالج على أنه تطريزات.

فمن حيث الإطار الاصطلاحي المقدم أعلاه فإن الوصف الفيرثي يجب أن يوصف بأنه فوق قطعي أكثر من كونه تطريزي. بيد أن شيئاً من روح المقاربة الفيرثية خاصة تشديده على البعد المركبي، يشكل الأساس النظري للمقاربات الحديثة.

كما أن بعض خصائص التحليل التطريزي الفيرثي وجدت أكثر في أحدث النظريات، خاصة الصواعة المستقلة القطع⁽³⁾. إن هذا التقارب بين النظريتين تجسد على مستوى التمثيل الذي سبقت إليه النظرية الفيرثية، وهو ما اختصره روبنس بقوله: 'أصيلة التحليل التطريزي ليست كتابة المقروء، بل هي التمثيل البياني للعلاقات المتبادلة بين الوحدات واللامح في القول الممتد والتي توضع في ارتباط بينيتها النحوية'⁽⁴⁾. ويضاف إلى ذلك تحدث الفيرثيين عن السلمية والمركب الصوتي والعناصر الموسيقية⁽⁵⁾. وكل هذه العناصر ستبلور أكثر فأكثر في إطار الصواعة الحديثة خاصة النظرية العروضية ونظرية المجالات التطريزية مع سيلكورك وفسوغل ونيسبور وغيرهن. مما سنقف عنده بتفصيل في الفصل الثالث من هذا الباب.

⁽¹⁾ مختار عمر، أحمد (1991): دراسة الصوت اللغوي، ص. 244-245.

⁽²⁾ Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 189.

⁽³⁾ Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 8.

⁽⁴⁾ Robins, R, H (1967): *A Short History of Linguistics*, P. 218.

⁽⁵⁾ Firth, J, R (1948): *Sounds and prosodies*, P. 123. انظر:

إننا لا نبالغ عندما نقول إن آراء فيرث، التي كانت تعاكس الاتجاهات اللسانية السائدة في عصره، سادت اليوم مقبولة في عمومها نحو: أهمية علم الدلالة في النظرية اللسانية، والحاجة إلى المقطع في الصوتيات، وإيجابيات النظرية الصوتية للاخطية، ومطلب بيان العلاقة بين الصوتية والنحو. أهمية الاجتماعية الصريحة للغة، والصلة الوثيقة لدراسة الاكتساب الأولي للغة في اللسانيات. ينضاف إلى ذلك اهتمامه بتحليل التلفظ والأسلوب.

3.2 الصوتية التوليدية المعيار وإقصاء الملامح التطورية:

3.3 المكون الصوتي في النظرية المعيار:

يعتبر (تشومسكي وهالي 1968): النسق الصوتي للغة الإنجليزية The Sound Pattern of English والمختزل في اصطلاح النسق SPE الأساس النظري للصوتية التوليدية في إطار نموذجها المعيار، يقدم نموذجاً نظرياً توليدياً افتراضياً واستبطائياً يمتاز عن نماذج الصوتية الكلاسيكية في كونه جزءاً لا يتجزأ من مشروع نحوي أكثر شمولية، هو النحو الكلي، الذي يضم مكونات أخرى من قبيل التركيب نحوي والدلالة، وسيفرز طفرة في تاريخ الصوتية؛ إذ خلق النسق نقاشاً جاداً حول طبيعة القواعد التأسيسية التفسيرية، وهندسة التمثيل الصوتي والطبيعة الخطية للنموذج. ويفترض النسق وجود كليات لسانية وراء التنوع الواقعي للغات الطبيعية وتعلم اللغة وتقييد الأصوات التوليدية⁽¹⁾، وتنقسم الكليات اللسانية، في نظر تشومسكي وهالي إلى قسمين: كليات صورية. وهي التي تحدد بنية الأنحاء وشكل القواعد وتنظيمها. وكليات موصوفة substantive: وهي التي تحدد مجموعة الوحدات التي قد تشكل في أنحاء خاصة⁽²⁾.

ولا يشكل الوصف الصوتي سوى مكون من مكونات النحو المنبثق عن النظرية التوليدية التحويلية التي يتبناها تشومسكي واتباعه (وهو المكون الصوتي). وفي هذا الصدد يقدم تشومسكي وهالي صيغة تشتغال مكونات النحو التوليدي التحويلي على النحو التالي:

يتكون النحو من مكون تركيبي، وهو نسق محدود من القواعد التي تولد عدداً غير محدود من تركيبات الجمل التركيبية. ويتكون كل وصف تركيبي من بنية تحتية وبنية سطحية، وهذا يعني - جزئياً - أن البنية السطحية تحدد من خلال البنية العميقة التي تكون تحتية. والمكون الدلالي للنحو هو نسق من القواعد التي تحدد تأويلها دلالياً لكل وصف تركيبي، وتتخذ مرجعها الأساس البنية العميقة، ومن الممكن أن تأخذ

هاري مان درهالست نورفال سميت (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 7.

(2) Chomsky, N and Halle, M (1968): The Sound Pattern of English, P.4.

بعين الاعتبار بعض مستويات البنية السطحية أيضا. ويخصص مكون النحو الصوتي للنحو تأويلا صوتي للوصف التركيبي. ويتخذ خاصيات البنية السطحية وحدها مرجعته⁽¹⁾.

وبهذا يتجلى أن وظيفة المكون الصوتي تقتصر على تأويل خرج المكون التركيبي تأويلا صوتيا ولذلك حق لكولمان Coleman أن يقول: إن نظرية النحو التوليدي التي طبقها تشومسكي وهالي وآخرون على الصوامة اشتقت أصلا من البحث في تركيب الجمل. لقد نظر إليها كمكون تأويلي للنحو. هذا يعني أنها كانت متوقفة على البنية التركيبية⁽²⁾. وهذا يعني أن القواعد الصوتية هي وحدها التي تلحق بالتعريف السطحي للكلمات المبنية على شكل صريقات. وتثري هذا التعريف الحدود المختلفة المقترحة في كتاب تشومسكي وهالي (1968) من مثل حد الصريفة وحد الكلمة وحد المركب الصوتي⁽³⁾.

إن الهدف الأساس بالنسبة للصوامة التوليدية المعيار هو تقديم نظام من القواعد من شأنه أن يولد أشكالا أصواتية (كلمات) انطلاقا من الأشكال العميقة والمجردة. كما أنها تسمى إلى تقديم نسق من الملامح المميزة لوصف القطع الواردة في كل اللغات البشرية. وموody ذلك أنها ترفض المستوى الفونيمي. كما تهلو في الصوامة الكلاسيكية. لأنه ليس المستوى الصحيح. فهو ليس أكثر تجريدا، لأنه لا يزال أكثر ارتباط بالخلفية الأصواتية وعلى العكس من ذلك تقر الصوامة التوليدية المعيار بوجود تمثيلين: تمثيل صوتي وتمثيل أصواتي. يعتبر الأول منهما أكثر تجريدا بما أن القطع الأصواتية في هذا المستوى لم تحدد بعد، في حين يعتبر المستوى الثاني. بالنظر إلى المستوى الأول. مستوى ملموسا، ويعتبر مجردا، بالنظر إلى الإنجاز الأصواتي، لأنه يغفل العديد من الخاصيات واللامح. وتنشأ الأشكال الأصواتية السطحية من التمثيلات العميقة المجردة (ذلك أن لكل صريفة شكلا مجردا ثابتا وقارا) وذلك بفضل قواعد مرتبة ترتيبا خطيا⁽⁴⁾.

ونسوق مثالا للقواعد من خلال القاعدة التي قدمها تشومسكي وهالي (1968).

$$(4.1): \quad \text{أ} \leftarrow \text{ب} / \text{س} - \text{ي}$$

حيث تمثل 'أ' و'ب' وحدتين منفردتين من النسق الصوتي ويشير السهم إلى أنه يحقق هكذا والخط المائل يدل على: في سياق، و'س' و'ي' تمثلان، على التوالي، المحيط اليميني واليساري اللذين تظهر بينهما 'أ'، وقد يكون سياق القاعدة فارغا، أو مكونا من وحدات أو متواليات من الوحدات المختلفة، وقد يتوفر على

(1) المصدر نفسه، ص. 6-7.

(2) Coleman, J (1998): **Phonological Representations: Their names, forms and powers**, P. 48.

(3) هاري فان درهالست نورفيلد سميت (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 7.

(4) المرجع والصفحة نفسها.

محفوظات موسومة تمثل المقولة التركيبية للسلسلة التي تطبق عليها القاعدة⁽¹⁾. ويسمى آ دخل القاعدة أو محط اختيار، ويسمى ب' خرج القاعدة أو طبيعة التغيير.

إن القواعد الصوتية تنقل التمثيل الصوتي إلى تمثيل أصواتي وتمتاز في تطبيقها بمخاضتين اثنين: مرة: أولاً تطبق القواعد الصوتية وفق ترتيب تفرضه البنيات الصوتية، ثانياً، تتفاعل هذه القواعد فيما بينها بشكلًا مركباً، فقد تغذي قاعدة قاعدة أخرى، وقد تعوقها عن التطبيق... الخ⁽²⁾.

ومن جهة أخرى، تبنى النسق في فصله السابع المعنون بـ[الإطار الأصواتي] أعمال ياكسون وفانت هالي (1952) وياكسون وهالي (1956) فيما يتعلق بالملامح الأصواتية، واعتمدت هذه الأعمال على أسس فيزيائية أصواتية (أكوستيكية)، بينما اعتمد النسق على المعايير النطقية الكلامية ومع ذلك فإن النظرية تتقاطع مع الصوارة التقليدية في اعتبار هذه الملامح عناصر نووية في الصوارة وهي الوحدات الدنيا لتكوين الأصواتي والصواتي⁽³⁾، وبذلك لم تستند للقطعة نفسها أهمية كبرى.

والجدير بالذكر أن تشومسكي وهالي (1968) اقترحا لائحة من ستة وثلاثين ملمحاً لوصف كل أصوات الواردة في اللغات البشرية والتي يمكن استخدامها لوصف المحتوى الأصواتي للقطع المشاركة في عمليات الصوتية. وتعتبر تلك الملامح كلها ثنائية ماعداً التبر الذي قسماً إلى درجات، حيث يمكن لكل صمغ أن يحمل إحدى القيمتين فقط: زائد أو ناقص. ويقدم النسق ملامح مثل [مجهور]، [صامت]، [معصوتي] لتصنيف القطع إلى [ملامح طبقات] أصناف رئيسة، ولامح التجويف مثل [تاجي] و[داخلي] و[منخفض] و[عال] و[خلفي] لوصف حركات اللسان، ولامح تصف مخارج الأصوات مثل [أنفي] و[فمري]، ولامح تصف مكان تلاصق اللسان بأعضاء أخرى مثل [طرفي] و[أمامي] ولامح تفرزية كـ[منها التبر والطول والعلو الموسيقي الذي صنفاه الباحثان إلى [عال] و[منخفض] و[مرتفع]، و[متصاعد]، و[متناقص]، و[مجهوفي] Concave⁽⁴⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن القواعد الصوتية التي تفسر عمليات المماثلة تصف كيفية تحول الملامح من قطعة معينة إلى قطعة سابقة أو لاحقة. أي أن ملمحاً معيناً (أو ملامح) يتحرك من مصفوفة من الملامح إلى

(1) Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.332.

هاري فانت درهانت نورفيل سميت (1992): القنولوجيا التريلدية الحديثة، ص. 8، وانظر:

Chomsky, N and Halle, M (1968) *The Sound Pattern of English*,

فيما يخص قواعد التعديل، ص 236، وما بعدها. وفيما يخص بعض التطبيقات على اللغة العربية، انظر: السغروشي، إدريس (1987): مدخل للصوارة التريلدية، ص. 43، وما بعدها، وراجع بخصوص الترتيب المهمل والمقيد فيما يخص ظاهرة الإبدال في اللغة العربية، الوادي، محمد (1990): الإبدال في اللغة العربية، ص 95-116.

(3) Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.64.

المصدر نفسه، ص 299-329

مصنوفة أخرى. وذلك في تسلسل أفقي وهذا هو السبب في تسمية النموذج النسق بالأنموذج الخطي؛ حيث إنه يرى التغيرات باعتبارها تحدث على ترابط (أوترتيب) خطي من القطع⁽¹⁾ وبكلمة، يمكن أن تحتزل مقولة برنار لاك (1997) Laks, B ما قلناه: لقد مثل النسق نموذجا خطيا أحاديا من نوع تحويلي، يركز على مفهوم الاشتقاق، ومفهوم السلكية، والقواعد المرتبة... ونظر إلى التمثيلات الصوتية على أنها عملة - في الغالب - في مستوى مجرد. وفق ملامح ثنائية، وعلجت السرورات الصوتية باعتبارها تحكما منطقيًا- تركيبيا في هذه الرموز التحتية. لقد ارتكز النسق على أصواتية نسقية متحدرة أساسا من أعمال ياكبسون حول المكونات الداخلية للقطع. واقترح النسق -بالأساس- نموذجا لصواتية قطعية تأخذ بعين الاعتبار كل الظواهر التي لا ترتبط حصرا بهذا المستوى. وعليه، فإذا كان التيار النقدي الأول قد خص بالنقد طبيعة القواعد والفرضيات التفسيرية، فقد ركز التيار النقدي الثاني على إعادة النظر في خطية النموذج⁽²⁾.

وقبل أن نقف على هذين التيارين النقديين، نتوقف عند القضية التي تشغلنا أكثر من غيرها، وهي الوضع الذي أسنده النسق ومعه النظرية المعيار للملامح التطريز.

إن تفحص هذه الملامح ضمن لائحة الملامح التي يعرضها النسق يفصح لنا على أن هذا النموذج لم يقدم تصورا مقنعا بخصوصها. ويتضح هذا من خلال هذه المقولة. لم يتقدم استقراؤنا هذه الملامح إلى النقطة التي تجعل المناقشة مفيدة. وتبدو لنا بعض الأعمال الحديثة واعدة، لذلك انظر وانگ (1967) Wang, W, S-Y للاطلاع على بعض النتائج الحديثة⁽³⁾

ويبدو أن هذه الإشارة الهزيلة للملامح التطريز (باستثناء حديث النسق الطويل عن النبر في اللغة الإنجليزية) تجعل نسق الملامح الذي قدمته النظرية المعيار مجرد نسق للملامح القطعية، ولا يتجاوز حجم القطع. وبالرجوع إلى مقال وانگ (1967) الملامح الصوتية للألغام⁽⁴⁾ نجد أنه ركز على النغم، وهو ما سنؤجل الحديث عنه. إذ إننا نعتبر المدخل الطبيعي للحديث عن هذه الملامح في النظرية المعيار قد تحكّم فيه تصورها للمقطع.

2.3.2 الوضع اللساني للمقطع في النظرية المعيار:

لم يسند تشومسكي وهالي للمقطع وضعًا نظريًا، ولا دورًا تحليليًا محددًا؛ إذ جعلوا التمثيل الصوتي، من خلال نموذجيهما (1968)، يتألف من سلاسل خطية من القطع ذات تنظيم غير هرمي، وهو

⁽¹⁾ العلوي، أحمد (1992): النظرية الفونولوجية، ص 95.

⁽²⁾ Laks, B (1997): *Nouvelles Phonologies*, P. 3-4.

⁽³⁾ Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.329.

⁽⁴⁾ Wang, W, S-Y. (1967): *Phonological features of tones*, P.93-105.

نحسب مغاير للتنظيم الذي توفره بنية المركب التركيبي. وقد تم النظر، على وجه الخصوص، إلى مفهوم المقطع باعتباره لا يقوم بأي دور في التنظيم الصوتي⁽¹⁾. فحسب (النسق) مجرد وصف وترتيب تتابع المقطع، نكون قلنا كل ما يمكننا قوله بالنسبة لتنظيم التمثيلات على طول محاور الزمن. صحيح أنه يتمثيل الحدود بينها المتعددة (+، =، الخ) تجمع المقطع في وحدات أكبر، (حرفيات، وكلمات... الخ) لكن هذه المجمعة ليست في الجوهر ذات طبيعة صوتية. فلا تقوم إلا بعكس التنظيم الصرفي والتركبي للجملة على المستوى الصوتي. إن وجهة نظر سائلة أخرى ترى أن المادة الأصواتية لها على محاور الزمن تنظيم خاص؛ حيث لا ندرج المقطع فقط، بل تضيف وحدات أكثر اتساعاً، مثل المقطع⁽²⁾.

لقد تم استبعاد المقطع كلياً من التنظيم الصوتي، وتم نسوي ذلك بمبررات يمكن أن يستشفها عالمي الكريم من مقولة لاري هايمان (1975) التالية: «عمل الصوتياتون التوليديون - غالباً - بمقتضى حجة أن المقطع لا يكون ضرورياً في الصنعة لأن حدوده يمكن أن تحدد تحديداً آلياً من خلال المبادئ الكلية، ولأن وقائع تخصيص اللغة بشأن المقطع تم استيعابها داخل المقاطع⁽³⁾»، وذهب هاري قان درهالست إلى أن المقطع (1992) إلى أن النظرية المعيار لا تستعمل مفهوم المقطع. وأنه غالباً ما تمت البرهنة على أن حيز عدد الرموز الصوتية قد كان محاولة غير ملائمة، وقد ترتبت عن ذلك نتيجة غير مرغوب فيها، وهي أن بعض الروابط قد وجب تكرارها بصفة ثابتة في القواعد الصوتية، وهي إشارة كلاسيكية إلى افتقاد التنظيم. وتكمن الأمثلة عن ذلك في مفهوم النسق الصوتي للغة الإنجليزية SPE للمجموعات الضعيفة⁽⁴⁾ (1.5، ب) التي تعرض على التوالي المقطعين المقترح والمخلق:

$$(1.5): \text{أ.} \quad \left\{ \begin{array}{c} \text{مص} \\ \text{ص} / \dots \end{array} \right\} \quad \text{ب.} \quad \left\{ \begin{array}{c} \text{مص} \\ \text{#} \end{array} \right\}$$

وقد يكون من الأفضل لو أن القاعدة تحيل على ما الذي تشارك فيه المجالات المضمومة. وقد كان تحليل آخر لإدماج المقطع وهو أن ما يسمى بالقيود التأليفية الصوتية (أي شروط سلامة التكوين الصوتي) قد صيغت بشكل ملائم جداً وفق مفهوم المقطع السليم التكوين أو بالأحرى وفق أجزائه السليمة

(1) Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology: A Generative Theory of the Syllable**, P.1.

(2) Dell, F, Vergnaud, J-R (1984): **Les développements récents en phonologie: quelques idées centrales**, P.2.

(3) Hyman, L, M (1975): **Phonology: Theory and Analysis**, P. 192.

التكوير وقد أفضت اعتبارات من هذا القبيل إلى إدماج حدود المقطع التي تمثل الوسائل الوحيدة للمكب لاستيعاب مفهومه في نظرية خطية⁽¹⁾.

وهذا التغييب للمقطع كان إجراء مقصوداً أملتته المحددات النظرية لنظرية قطعية بامتياز، لذلك حوّل لآندرسن القول: إن غياب المقاطع الخ، من التمثيلات الصوتية لم يكن، كما اعتقد البعض، مسألة إغفر أو جهل من جانب تشومسكي وهالي، بل يشكل خياراً مبدئياً؛ ففي تصورهما يمكن أن يرمز لكل التعميمات عن طريق القطع وحدهما دون نقص ذي بال على العموم⁽²⁾.

صحيح، لقد لجأ تشومسكي وهالي (1968) ضمناً إلى المفهوم الحدسي للمقطع عند وضعهم سمة [أي ملمح] [+مقطعي]⁽³⁾ وقالوا: قد يعرض الملمح مصوتي لملمح مقطعي الذي سيميز كل القطع المكونة للكمة المقطعية⁽⁴⁾ ليحدد طبيعة القطع التي يمكن أن تكون نوى للمقاطع، حيث المصوتات والوسائل [المقطعية] والألفيات [المقطعية] يجب أن تكون [+مقطعي]، بينما يجب أن تصبح كل القطع الأخرى [-مقطعي]⁽⁵⁾. ولكن الأمر لم يتجاوز هذا الحد⁽⁶⁾ وبهذا استبعد المقطع من صياغة القواعد.

ويصعب تصور قيام تحليلات صوتية في غياب المقاطع وذلك من قبيل تحليل التفخيم والإمال والنبر ولطول في اللغة الحرة⁽⁷⁾. ولقد تبين أن صياغة القيود التأليفية في كثير من اللغات يلزمنا بإقحام وحدات صوتية كبرى في مقدمتها المقطع، ومن ثم فإن معيار البساطة يستوجب إدراجه في نموذج التحليل ولذلك فقد تنامت الحجج القائلة بأن إقصاء المقطع عبارة عن ثغرة خطيرة في الصوارة التوليدية وبأن قواعد صوتية عديدة لا تقبل الصياغة الملائمة إلا وفق هذا المفهوم. ونتيجة لذلك، اقترح بعض الصوتيين دمج

⁽¹⁾ هاري فان درهاالت نورفال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 50-51.

Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 347.

⁽²⁾ اسفروشي، إدريس (1987): مدخل للصوارة التوليدية، ص. 76.

⁽³⁾ Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.354.

⁽⁴⁾ Crystal, D (1992): *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, P. 339.

⁽⁵⁾ ترى M. 234, P. (1995): *The Syllable in Phonological Theory*, J. Belvins. خلاف ذلك.

نقول: بينما يكون هذا صحيحاً في النظرية، فإنه ليس دقيقاً بأكمله من حيث الإجراء العلمي؛ إذ يمكن أن ينظر إلى استعمال الرمز ص، للمقطعة [+مصوتي]، في قواعد صوتية لا حصر لها في النسق، مع اعتراف لاحق بأن الطبقة الطبيعية قد تقدم على نحو ملائم بصفتها [+مقطعي] التي ستميز كل القطع المكونة للكمة المقطعية (ص 345 من النسق)، على أنه

إثراء بأهمية دور المقطع في النظرية اللسانية. وهو يخالف ما ذهبنا إليه، بل إن هوك وماكولي في: Hogg, R and (1987) McCully, C, B : *Metrical Phonology: a Coursebook*. P31-32. قد قالا بأن الأصعب

المبكرة في الصوارة التوليدية تجاهلت عملياً المقطع (على سبيل المثال المقطع، كلمة مقطع لم تظهر كمفردة مستخرجة في فهرس موضوعات تشومسكي وهالي (1968) ما دام يبدو لنا هذا الأمر مادة للتاريخ اللساني.

⁽⁷⁾ انظر نماذج من المشاكل الحقيقية التي ترتبت عن غياب المقطع والموارد في وصف لغات كثيرة في:

Dell, P, Vergnaud, J-R (1984): *Les développements récents en phonologie:*

quelques idées centrales, P.2-6.

صحيح المنقحة للنظرية الصوتية⁽¹⁾. ومن هؤلاء الذين أعلنوا ضرورة إحداث الحدود المقطعية الصوتية هوبر (1972) Hopper في مقال لها تحت عنوان: 'المقطع في النظرية الصوتية وهناك أيضا Venneman (1972) في مقال له: 'حول النظرية الصوتية المقطعية' وقبلهما كتب فادج Fudge تحت عنوان 'المقاطع' سنة (1969). إن الفرضية الأساس هؤلاء اللسانيين تلخصها عبارة فينمان (1969) الذي أعلن: كل السيرورات الصوتية التي يمكن تحديدها، بوجه عام، عن طريق الاستعانة بحدود يمكن تحديدها أيضا بدون تلك الاستعانة، وذلك ببساطة عن طريق حصر المحيطات بقواعد التجزيء. syllabification rules في الصيغة (أو القاعدة). إن دفاعي هو: أن الصورة الهائلة في حالات صيغة مستفصر عن الإدراك، وتستعمل عن تشويق السيرة أكثر من أن تمتثل للثام عنها⁽²⁾.

وخلاصة هذا الانتقاد الحاد للصورة المفرطة التي ميزت النظرية المعيار تكمن فيما يلي:

ضرورة إضافة الحد المقطعي إلى نسق القواعد. وهذا يستلزم أيضا:

ضرورة الاعتراف بوضع نظري للمقطع في الصوارة التوليدية.

ضرورة الاعتراف بالمقطع بوصفه وحدة صوتية أكبر من القطعة⁽³⁾.

والواقع أن ثمة أكثر من داع يدعو إلى إتحام المقطع في التمثيلات الصوتية ليس أقلها التمثيل التلخيصي التطريزي. وسيقدم فيما بعد العديد من الصوتيين حججا قوية من أجل الاعتراف بالمقطع بوصفه وحدة هرمية في التمثيل الصوتي. وتتضمن الإسهامات الهامة إسهامات كاهن (1976)، سيلكورك (1978، و1982)، وماكارثي (1979) وهالي وغيره (1979) وليين (1980)، وآخرين. وفي أي سيلكورك (1982) مثلا: تقدم اللغة الإنجليزية، على الخصوص، نموذجا جيدا للاقتراح القاضي بالمقطع هو وحدة دالة على المستوى اللساني والتي يجب أن يكون لها موقعها في النظرية الصوتية. حجج المقدمة عموما للانتصار لهذا الرأي ثلاثة، وتوفر اللغة الإنجليزية دليلا في صميم الموضوع في كل موضع من هذه المواضع.

أولا، يمكن أن نحاجج على أن معظم الإفادات العامة والتفسيرية للقيود التأليفية في لغة يمكن أن تفهم فقط عن طريق الرجوع إلى البنية المقطعية للقول.

(1) Clements, G. N. and Keyser, S. J (1983): **CV Phonology: A Generative Theory of the Syllable**, P.2.

Venneman (1972): **On the Theory of Syllabic Phonology**, P.2. نقل عن:

Hyman, L. M (1975): **Phonology: Theory and Analysis**, P. 193.

حنود، مارك (1994). محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب، ظهر المهرز - قاس، تاريخ

وثانياً، يمكن أن نحاج بأنه يمكن للدارس، بواسطة المقطع فقط، أن يقدم الوصف المناسب مح تطبيق قدر وافر من قواعد الصوتية القطعية.

وثالثاً، يمكن أن نحاج بأن المعالجة الملائمة للظواهر فوق القطعية من قبيل النبر والنغم تستدبر، ترتيب المقطع ضمن وحدات تكون في حجم المقطع⁽¹⁾.

والحقيقة أن استبعاد المقطع لم يكن مبرراً، بل شكل نقطة ضعف قوية في الصوتية المعيار، صحيح أن تشومسكي وهالي اعترفا بوحدات أوسع من المقطع، ولكن الوحدات الوحيدة من هذا النوع كانت تركيبية صرفية في طبيعتها (الصريفات، والكلمات، إلخ) وتمثيلها لم يكن مباشراً على أنها وحدات بنوية ولكن تم تمثيلها عبر إقحام الحدود القطعية في السلسلة القطعية بهدف أن تفصل الوحدة عن الوحدة المجاورة. وإذا كانت المعالجة الملائمة للتطريزات تحتاج كما قالت سيلكورك إلى المقطع، وإذا كان هذا هو الوضع اللساني الطبيعي للمقطع، فكيف سيتأني لأصحاب النظرية المعيار القطعية التعامل مع ظواهر صنفت من قبل لسانين آخرين بأنها ظواهر لا قطعية؟

3.3.2 النبر في النظرية المعيار:

رغم إحساس تشومسكي القوي بالطبيعة المعقدة للظواهر النظرية وبدعم كفاية المقاربة الخطية في تفسير هذه الملامح، كما يتضح من مقولته الشهيرة: لم تؤخذ الملامح فوق القطعية (العلو الموسيقي، والنبر والمفصل) بعين الاعتبار في هذه الدراسة وفي نهاية الأمر فإن هذه الظواهر يجب، بطبيعة الحال، أن تستوعب جيداً في أية نظرية تركيبية كاملة، إلا أن هذا التوسع يمكن أن يتطلب نسقاً تمثيلاً أكثر تبلوراً⁽²⁾ إلا أن الإغراق في التجريد، والصورنة وتجاهل هذا النموذج للوحدات والعمليات الصوتية التي تتم فوق المقطع، وعدم الاعتراف إلا بما هو خطي ضمن البنية الصوتية للغة، جعل تشومسكي وهالي يقاربان هذه الظواهر عامة والنبر خاصة على غرار مقاربتهم للمقطع؛ حيث يتم تمثيلها تمثيلاً خطياً، وتطويعها لتخضع لنسق القواعد الصوتية... وللتدليل على هذا الأمر، نعرض توزيع النبر كما قدمه ألسنق:

كقديم بيان لتوزيع النبر الملاحظ، نقترح بصورة تقريبية القاعدة التالية:

(6.1): اعهد النبر الرئيس لـ:

Selkirk, E (1982): *The Syllable*, P.337.

Chomsky, N (1955): *The Logical Structure of Linguistic Theory*, P.29.

وانظر كذلك:

Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P 15

المصوت قبل الأخير إذا كان المصوت الأخير في السلسلة التي تكون تحت البحث والدرس غير متوتر وكان متولداً بأكثر من صامت مفرد.

المصوت الأخير في السلسلة التي تكون تحت الدرس إذا كان هذا المصوت متوتراً أو إذا كان متبوعاً بأكثر من صامت واحد⁽¹⁾.

وواضح أن هذه المعالجة تتقاطع مع نظرية الملامح المميزة التي قدمها (ياكوبسون وفانت 1952).
يمكن اعتبار الملامح التطريزية جزءاً من القطع؛ إذ ترد معها. ويُوظف، في هذا الإطار، ملمح ثنائي [نبر].
يمكن فصل هاتين المقاربتين في اعتبارهما النبر مجانسا لملامح قطعية من قبيل 'جمهور' أو 'أنفي'، كما أنهما
مجتازتان عن استيعاب دور النبر التنظيمي. وإذا كان للنظرية المعيار من امتياز - في هذه النقطة - فهو
تطبيقها للقواعد لإسناد النبر؛ إنه امتياز التقيد والصورة لا غير.

لقد وجه الصوابيون العروضيون نقدين هامين للنموذج المعيار؛ ويتعلق الأمر بالطابع الخطي
لنبر القطع؛ لقد انتهى هوگ ومكولي (1987) بعدما خصصا الفصل الأول بكامله لهذين النقيدين إلى
خلاصة مفادها أن هذه المقاربة تعالج النبر باعتباره خاصية للقطع المتفرقة. بالإضافة إلى ذلك، سجلنا هناك
أن النبر نظر إليه على وجه العموم بصفته ظاهرة فوق قطعية⁽²⁾. وهذا هو الجانب الجوهرى في نقد ليبرمان
وبرنس (Lieberman, M and Prince, A (1977) للنظرية المعيار⁽³⁾؛ إذ لاحظا أن أساس نظرية النبر
في النسق قائم على سبع خصائص تميزها عن بقية النظرية الصوتية التوليدية. ورغم عدم تكافؤ هذه
الخصائص من حيث القوة، فإنها تستحق منا أن نقبس موجزها من هوگ ومكولي:

1. الملمح النبري هو مجموعة متعددة القيمة.

2. ليس هناك قيم أولية للنبر لتحدد على المستوى المركبي فحسب.

3. إن تمييز النبر، عبر مستويات متعددة، هو تمييز ذو مضمون ضعيف ولا موضوعي.

4. إن الظواهر النبرية أوالتي لها صلة بها فحسب، هي التي توفر دليلاً جيداً للتطبيق السلبي للقواعد
النبرية.

5. تؤدي قواعد النبر إلى نظام تغييري واسع.

6. قد تكون نقطة تطبيق قاعدة إسناد النبر بعيدة بشكل غامض عن بعض الشروط الأخرى الضرورية
في تحديد محيطها.

7. تستعمل قواعد النبر لعقد ترتيب فاصل فقط⁽⁴⁾.

(1) Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.70.

(2) Hogg, R and McCully, C, B (1987): *Metrical Phonology: a Coursebook*. P. 63.

النظر:

Lieberman, M, and Prince, A (1977) - (On Stress and Linguistic Rhythm, P.262- 263.

(4) Hogg, R and McCully, C, B (1987): *Metrical Phonology* a Coursebook. P. 63.

ولاحظ هوگ ومكولي أن العنصرين الأول والثاني يؤديان معا إلى نتيجة حيوية. لكن المشكك بالنسبة للملح النبر يكمن في كون أن المجموعة المتعددة القيمة ليست واقعا بسيطا؛ إذ يمكن أن يحتاج نحو معقول في كون علو المصوت مثلا، هو ملصح مفرد لمجموعة متعددة القيمة، زيادة على أنه مك. للملامح الثنائية من قبيل: [عال] و[منخفض] (أو[عال] و[متوسط]). وهذه الملاحظة، في الواقع، قد تصح بالنسبة للملامح صوتية أخرى عديدة⁽¹⁾.

والملاحظ أن النبر الذي عاجله تشومسكي وهالي هو نبر اللغة الإنجليزية، كما أنه اعتبر ملصح ثنائيا يسند إلى القطعة المصوتية؛ فتكون [-نبر]، أو لا يسند إليها؛ فتكون أنذاك [-نبر]. وقد عت تشومسكي وهالي النبر أربع درجات:

نبر 0: ويحيل على القطع غير المنبورة.

نبر 1: ويحيل على النبر الأساس.

نبر 2: ويحيل على النبر الثانوي.

نبر 3: ويحيل على النبر الثالثي.

إن تشومسكي وهالي، إذن، يتحدثان عن مفهوم علاقي للنبر. ويقتضي إجراء إسناد النبر النسق أن توسم كل القطع (المصوتات، والصوامت) مبدئيا بـ [-نبر] ويعين [النبر 1] (النبر الأساس) المصوتات الخاصة بقاعدة.

وبهذا يتبين قيام الفرضية الأساس لاشتقاق النبر في النسق على كونه -في الحالات الغالبة- يحتاج أن يوسم في المعجم، لكنه يمكن أن يسند بقاعدة وهذا الإجراء لا يلغي القواعد العامة، بالرغم من توفر عدد من الاستثناءات. وتطبق قواعد النبر في النسق على خرج المكون التركيبي للنحو. وتطبق، بصعدة، على البنية السطحية. ويتم هذا التطبيق سلكيا بين الجمل؛ يعني أن قاعدة خاصة ستطبق بداية على المكونات الصغرى، مثلا الجذوع، أو الكلمات بدون لواصق، ثم على مكونات أوسع، مثلا الجذوع -لـ اللواصق، وهكذا على مكونات أوسع متساوية مثل المجموعات أو المركبات. وفي النهاية تطبق القواعد على المركبات الصوتية، ذات الحدود المشتركة مع الجمل⁽²⁾.

وقد انتقد العروضيان هوگ ومكولي مجددا درجات النبر المستفادة من نظرية تراغر وسميث حين اعتبر أن المشكل كذلك هو: أي معنى قد يضاف من القول بأربع درجات للنبر؟ بالنسبة لكلام ليرس وبرينس، لا أهمية موضوعية لهذه القيم، أو ذات أهمية ضعيفة؛ هذا يعني: إذا كان مصوت معين موس-

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص. 62-63.

فإن هذا لا يخصص قيمة أصواتية نبرية خاصة بالنسبة للمصوت⁽¹⁾. ويضيفان: النقطة الأساس
 في الذكر، خصوصا وأن نمط معالجة النسق قد عتمتها تعتيما متناسقا، هي القائمة المكونة من ثلاثة
 مستويات مستقلة، فما الذي يمكن أن يفيد به هذا القالب؟ بوضوح، إذا كانت قواعد إسناد النبر تنتج ترتيبا
 لأن كل ذلك يمكن أن يدل على أن قائمة هي النبر الثلاثي الأقوى في جملة تتضمن عنصرين
 وبهذا يكون ذلك هراء واضحا. من ثم يمكن فقط أن يؤول القالب على أنه ذو قيمة كاملة [...] ⁽²⁾
 أن ثلاثة عشر قالباً مستعارة من نظرية مثل نظرية تراجر وسميث (1951) حيث تفترض
 مستويات فونيمية تصنيفية للنبر، وكل قالب بترابط موضوعي أصواتي. إن الفكرة الأساس هي: عندما
 مقاربتان متناقضتان للنبر، من قبيل الجمع بين تحليل تراجر وسميث وتحليل النسق، فإن ذلك يفضي
 تافهة. وأن التناقض بين المقاربتين يمكن أن يتفرع من نقطة اختلاف واحدة فقط وهي أن نظرية
 وسميث تشكل مقارنة استبدالية، وأن تحليل النسق يشكل مقارنة مركبية⁽²⁾.

وبهذا يكون تشومسكي وهالي قد تبسّيا في إسنادهما للنبر إطارا نظريا قطعيا مستعارا من تراجر
 لكن هذا التبني أنتج في الواقع، بسبب العملية السلكية للقواعد، ملمحا متعدد القيمة، مع
 2 والنبر 3، الخ. ويطابق هذا مستويات تراجر وسميث، ولكنه لا يلائم الرأي المدافع عنه سابقا
 المشكل الثاني، فما دامت درجات النبر عند تشومسكي وهالي تختلف عن درجات تراجر وسميث
 هناك حد نظري لعدد الدرجات. وبهذا فإن النظرية المعيار تتناقض مبدئيا من جهتين: من جهة
 الاعتراف بمقاربة استبدالية لمستويات النبر، ومن جهة الإقرار بمستويات غير معدودة⁽³⁾
 والخلاصة، أن النظرية المعيار سقطت في تصور قطعي لظاهرة لا قطعية. فإذا كان هذا شأنها مع
 فما ذا عن النغم والتنغيم والطول؟

4.3.2 النغم والتنغيم والطول في النظرية المعيار:

لقد عاجلت النظرية المعيار الأنغام باعتبارها ملامح تسند إلى قطع المصونات، في غالب الأحيان.
 يوضح هذا من خلال الإشارة العابرة إلى النغم في كتاب النسق؛ ففي معرض حديثه عن مصونات اللغة
 الإنجليزية الثمانية ربط النغم بإحداها وخاصة C كما في rogue [المتشرد، المحتال]، و broke [كسر،
 نفلس]: فمن أجل التلطف بهذا الصوت، فإن اللسان يزداد ارتفاعا في الوسط من o في hot awl [المخز
 وهكذا، حيث إن قسمه الأكثر علوا يكون أكثر بعدا من الحلق، رغم أن حافته تسحب بعيدا من

(1) Hogg, R and McCully, C, B (1987): *Metrical Phonology: a Coursebook*, P. 63.

المرجع نفسه، ص. 63-64.

(3) Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P 151

الأسنان. رغم أن لنغم هذا المصوت القصير القروي o درجات بالقياس إلى مثيله في hot النخ، لكنه يكون من حيث الإدراك، ناعما، ويصبح أقل قوة ووضوحا، ويبدو أيضا، في نطقه، أكثر سهولة⁽¹⁾.

فالملاحظ أن تشومسكي وهالي ربطا النغم بالمصوت /o/، وجعلا ذلك النغم درجات، وكأنهم يعالجان النبر المرتبط هو الآخر بالمصوت وذو الدرجات الكثيرة.

وإذا ما استحضرنّا إحالة تشومسكي وهالي (1968) أعلاه على مقال وانگ (1967) الملامح الصوتية للأنغام Phonological features of tones، وإشادتهما به، يتبين لنا إصرارهما على المقاربة القطعية لهذه الظواهر اللاقطعية.

لقد وضعت وانگ (1967) إطارا نظريا للغات الآسيوية، وميزت بين أنغام النطاق عن طريق ملامح خاصة؛ هي: [±نطاق] و[±متصاعد] و[±متناقص]⁽²⁾.

إن هذه الملامح القطعية للأنغام، والتي يشير إليها عنوان الكتاب نفسه والتي تصاغ من خلال قواعد صوتية، هي التي ستبرز بعض مواطن القصور في النظرية المعيار. وستقود في النهاية، تجاوزها⁽³⁾.

ويرى أندرسن أن دراسة الأنساق النغمية بدأت تهدم الطبيعة المتناعمة للأساس القطعي الموحد للنظرية. فالمحاولة المبكرة لدمج الظواهر النغمية في الأوصاف التوليدية، من قبيل اقتراحات وانگ (1967) التي وصفت الأنغام على أنها ملامح وحدوية في الحقيقة، لقد اقترحت وانگ أن تربط هذه الملامح بالمقاييس زيادة على القطع، لكن هذا المستوى من نظريته مر أساسا دون أن يتبّه إليه في الأدبيات ليس هناك شيء مثل المقاطع في التمثيلات؛ علاوة على أنه يمكن عادة الحصول على النتائج نفسها باقتران الملامح النغم بالقطعة أو القطع التي تكون نواة المقطع.

إن إدعاء وانگ أن الأنغام -خصوصا أنغام النطاق- من قبيل أنغام متصاعدة، متناقصة، أند-متناقصة- متصاعدة بالنسبة للصينية المندرية- يمكن تمثيلها على أنها وحدات في نسق ملمح، ثم أولا تحديدا قويا في أطروحة (وو 1969). لقد برهنت على أن بعض النطاقات لا ينبغي أن ينظر إليه على أنها عنصر مميز ملمح من قبيل [+تام] لكن باعتبارها متوالية من نغم عال يتلوه نغم منخفض. على هذا الأساس، تدافع وو على أن المقاطع الحاملة لنطاقات نغمية معقدة تحقق دائما في النهاية قطعا مصرجة كافية (أومورات) لحمل الأنغام على شاكلة واحد مقابل واحد⁽⁴⁾.

Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.283.

Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 194.

انظر: هاري ثمان درهالست نورثال سبث (1992) الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص 13 وما بعدها

Anderson, S, R (1985). *Phonology in the Twentieth Century*, P. 347-348

إن المعالجة القطعية للنبر والنغم التي وقع في محظورها أصحاب النظرية المعيار هي عينها التي سخطوا فيها عند معالجتهم لباقي الملامح التطريزية، ولأدل على ذلك ما سطرته ستورد شين Schane, Sanford, A (1973) بالقول: إن النبر والعلو الموسيقي، والطول هي وحدات تطريزية تقترب من المقطع، وفي الغالب الأعم مصوت خاص⁽¹⁾. وتضيف: تحتاج بالنسبة للملامح التطريزية إلى الاعتراف بـ [نبر] و [الطول]. وستوسم المصوتات المنبورة بـ [+نبر] وتكون القطع الطويلة، طبعاً، [+طول]. وما دما تصدى للغات النغمية، فإننا لن نفترض أيأ من الملامح النغمية، وتنبني بعضها عما تم اقتراحه من طرف Wang وفرومكين Fromkin⁽²⁾.

سيتبين إذن، من خلال هذا العرض، أن ثمة خلافاً في معالجة النظرية المعيار للملامح التطريزية، بحيث تقطع انطلاق النظريات الجديدة (النظرية المعجمية نموذجاً) هي البحث عن انسجام داخل الصواتية؛ إذ طرحت أسئلة من نوع: كيف يمكن للصواتية التوليدية أن تتسجم مع المبادئ والأسس التي است من أجلها؟ وكيف يمكن إبعاد الخلل وإيجاد الانسجام؟ لكن التيار النقدي الثاني قد ركز على خطية سوفج، وأعاد النظر في التمثيلات، وفي هذا الصدد يؤاخذ على النظرية المعيار تجاهلها هرمية الوحدات التطريزية؛ يقول بويج (1981) Booy: في الصواتية التوليدية المعيار لا نجد اعترافاً صريحاً بهرمية أركان التطريزية. ويجسد هذا في الطريقة التي تفسر بها القيود التأليفية الأصواتية والنبر. فمن حيث التسوية التأليفية، يعبر عنها غالباً في الصواتية التوليدية المعيار بواسطة شروط بنية الصريفة (وجزئياً بواسطة تعدد الصواتية أيضاً)، لكن هوير (1976) يرى أنه المقطع وليست الصريفة، الوصف الأكثر تبصراً حينما بالنسبة لتأليفات لغة. إن متواليات من المقطع هي كلمة سليمة التكوين صوتياً إذا كان من الممكن أن تنقسم إلى مقطع أو مقاطع سليمة التكوين [...] هناك خلط، في رأيي، بين الهرمية الصواتية والهرمية النحوية صريفة، وكلمة، ومركب، النخ) وهذا ما قاد الصواتيين التوليديين إلى اعتبار الصريفة المجال الملائم لدراسة التأليفية. هذا الخلط قد يميزه كون هاتين الهرميتين تتداخلان جزئياً. نحو، ورود القطعة في الهرميتين معاً وفي حالات عديدة الكلمة النحوية هي كلمة صواتية أيضاً. رغم أن هناك في الصواتية التوليدية سعيًا لا بأس به للإخبار النحوي في الوصف الصوتي. لكن، بالتأكيد، واحداً يجب أن يستعمل الإخبار نحوي بطريقة ملائمة [...] وبخصوص النبر، لا يعترف مجدداً إلا بالهرمية النحوية فقط بأنها الهرمية الملائمة للصواتية التوليدية. هذا مبين بوضوح في تشومسكي وهالي وليكوف (1956)؛ حيث قدّمت النظرية شكلية للنبر في شكل أولي في تلك الورقة عرفت الصواتية الخطية على أنها النظرية الصواتية الأكثر

⁽¹⁾ Schane, S, A (1973): *Generative phonology*, P.14.

المرجع نفسه، ص. 32-33.

⁽²⁾ Booy, G (1983): *Principles and parameters in prosodic phonology*, P.249-250.

ويستطرد قائلا: الصوتية التوليدية، رغم ذلك، حاولت أن تختزل النبر في ملمح متأصل عن طريق النظرية السلوكية لقواعد النبر. ففي الطبعة الأولى لهذه النظرية المقدمة في تشومسكي وهالي وليكوف، جعلوا نظريتهم متممة، وذلك على النحو التالي: كل الفوق قطعيات عليها أن تظهر إذن على أنها ملامح للفونيمات، أو على أنها قول طويل أو مركب المكونات الطويلة (أي نطاقات). إذا كانت معالجة مماثلة ممكنة في حالة اللغات الأخرى. يمكن لواحد أن يسطر إلى حد كبير النظرية اللسانية عن طريق قصرها على اعتبار الأنساق الخطية. يعرفون ملاءمة البنية المكونة للصوتة، لكن البنية المكونة التي يستعملونها هي البنية التركيبية - الصرفية الحاضرة في المستوى الصوتي النحي⁽¹⁾

فهذه هي جوانب القصور البارزة، والتي -على أساس نقدها- سيكون للتطريز شأن آخر مع النماذج التوليدية الجديدة.

4.2 خلاصة وتقييم:

لقد كان من نتائج هذا العرض المتأني للملامح التطريزية في المدارس الصوتية الكلاسيكية بعامة والبنوية والفريزية والتوليدية المعبر بخاصة أن خالصنا إلى ما يلي.

1 إن تاريخ الصوتة لا يخلو، فيما يتعلق بالملامح التطريزية، من جوانب مشرقة سواء في اللسانيات الأوروبية، أو الأمريكية. أوحى في التراث الصوتي العربي القديم كما سترى لاحقاً. ولكن تاريخ هذا العلم تميز بغياب التكرم. وبالتجاهل المتبادل، وطُبع بالقطائع المعرفية المتلاحقة، حيث تنكز اللاحق للسابق، وحاول الجديد أن يقطع وشاتجه مع القديم، حتى ولو أدى الأمر بالمدارس، د. التستر عن مصادرها، أو إخفاء أبحاثها الداخلية، ولعل النظرية التوليدية المعيار تمثل هذا المنحى المغالي⁽²⁾. وعلى الرغم من ذلك، فقد حظيت الصوتة بوضع اعتباري هام داخل لسانيات القرن العشرين؛ إذ لم تُؤسس اللسانيات الحديثة علميتها إلا حول الصوتة، فكانت تجرب مناهجها ونماذجها بصورة دائمة في الألفية الصوتية أولاً⁽³⁾. ومن الجوانب المضيق التي طُبعت تاريخ الصوتة في شقها التطريزي:

1. الاهتمام إلى أن الملامح التطريزية تقترن بالمقاطع أو أجزائها (المورات) بدل اقترانها بالقطع وهذه السيق تشترك في مدارس براغ، وكوبنهاغن، ولندن، رغم التباين الحاصل بينها.

(1) المرجع نفسه، ص. 261.

(2) انظر:

Leve, P (1997): *L'Ancien et le Nouveau: Quelques remarques sur la phonologie et son histoire*, P. 100-123.
Laks, B (1997): *Nouvelles Phonologies*, P. 11.

طرائق هذا الاقتراح. ومع ذلك، فإن هذا التصور متقدم مقارنة بالنظرية التوليدية المعيار التي ربطت هذه الملامح بالقطع.

2. الانكباب اللافت لتربوتسكوي على قضايا البنية الداخلية للقطع؛ إذ تمكن من تفكيك المقاطع إلى مورات، وبهذا، وفق إلى إثارة جوانب اللغة الأهمية فيما يتعلق بالكمية اللسانية، كما صنف اللغات إلى لغات مقطعية، وأخرى مورية. وقد أشاد بهذا سابقاً أندرسن (1985: 101) وكلمنس وهيوم (1995: 248). فيما تمكن ياكبسون من تفكيك المقطع إلى قطع، والقطعة إلى ملامح متزامنة، وغير خطية، وهو اكتشاف هام جداً بتعبير حنون، مبارك (د.ت:4).
3. إن السبق الذي امتازت به مدرسة براغ يعود في جوهره إلى اهتمام لسانيين بالإيقاع؛ حيث اهتم تربوتسكوي بالإيقاع اللساني في علاقته بالإيقاع الموسيقي، وكان هذا السبب المباشر في وضعه لكتاب المبادئ، فيما انعكس ياكبسون في قضايا البنية الشعرية. وقد أثمر هذا الاهتمام الإيقاعي سبقاً نظرياً مقدراً.
4. تمكن البنويين الأمريكيين من إدخال تعديل معتبر على التقطيع الصوتي؛ وذلك بإحجام مصطلح فوق قطعي، فصار الإخبار الصوتي منشطراً إلى مستويين: مستوى قطعي وآخر فوق قطعي (أولحي). وقد تعزز هذا التقسيم بابتكار هاريس للمكونات الطويلة التي تحتل القطع، وتمتد فوق أكثر من قطعة. وقد ساهمت المكونات الطويلة زيادة على تمثيلات هوكيت في التمهيد لانبثاق فجر التمثيلات ذات السطور المتعددة وذلك ما أقر به أساطين الصوارة المستقلة القطع. غولدسميث (1990) وماكارني (1981). الخ.
5. إلا أن الابتكار الدال، احتكره فيرث وتلامذته، من خلال تحليلهم التطريزي الذي يستبعد الفونيم، ويعمل من أنظريزات وحدات تفوق القطعة، ويؤكد على البعد المركبي للأنظريزات، وعلى دورها في تحديد الدلالة... الخ.
6. أما الصوارة المعيار فإذا كانت تمثيلاتها تشكل ارتداداً عما راكمه تاريخ الصوارة من جوانب مضنية، فإن الجانب الإيجابي فيها يكمن في تهيئها لأرضية خصبة لنقاش جاد بخصوص هندسة التمثيل الصوتي، وطبيعة القواعد الصوتية، والتجريد... وهو نقاش تماد إلى ميلاد الصوارة الحديثة.

ب- وفي مقابل هذه الإشراقات، تميزت النظريات الصوتية الكلاسيكية بمجانب من الضعف: حيث سقطت في تهميش الأساق غير القطعية، ومن مظاهر هذا الإهمال والتهميش، والتناول الذي تمت بضعف الصرامة العلمية مقارنة بالظواهر القطعية⁽¹⁾:

1. الركون إلى دراسة القطع والاستسلام لعناد الظواهر التطريزية مما يجعل الصوتيات والأصواتين يفرون من معالجتها؛ وذلك ما تبرزه المقولة الدالة لثربوتسكوي: 'وجميع هذه الملاحظات غير الملائمة تجعل من الصعب دراسة دور التقابل في التطريز وخاصة في صيانة الوظيفة التمثيلية للمجمل'. وعلى هذا ينبغي أن تقتصر على بعض الملاحظات المحدودة في هذا الموضوع⁽²⁾. وقد اتضح تحاشي هذه الظواهر كذلك، من خلال ما لجأ إليه أصحاب النظرية المعيار من إحالة متكررة على وانگ (1967) كلما اضطرروا إلى وضع عنوان الملامح التطريزية⁽³⁾، وحتى عبارة تشومسكي (1955) السالفة، وخاصة قوله: 'وفي نهاية الأمر فإن هذه الظواهر يجب، بطبيعة الحال، أن تستوعب جدياً في أية نظرية تركيبية كاملة، إلا أن هذا التوسع يمكن أن يتطلب سقاً تمثيلاً أكثر تبلوراً'⁽⁴⁾، فإن وجهها الآخر يخفي تخلصاً لبقاً من هذه الظواهر العنيدة.

2. هيمنة التحليل القطعي على الدراسات الصوتية واحتلاله للصدارة في اهتمامات الباحثين واستقطابه لمختلف الأعمال والأبحاث النظرية والميدانية. وتكمن نتيجة هذا المسلك في تقديم اللسانيين تصوراً انتقائياً للغة يقوم على اعتبار العناصر الفونيمية أو القطعية هي القابلة، وحدها، لأن تتناسب انتساباً كلياً إلى التحليل اللساني⁽⁵⁾، وترتب عن هذا

- اعتبار المدرسة البلومفيلدية الظواهر التطريزية مجرد تغييرات ثانوية طارئة على القطع، فيما اعتبرتها المدرسة الوظيفية ظواهر هامشية وغير مميزة ولذلك فهي ليست ضرورية في تحديد اللغة، والذي تضطلع به عناصر التمثيل المزدوج يعام والفونيمات بخاصة، ومن ثم تم إبعاد عناصر التطريز من 'مجموع' هذا التمثيل.

- الخلط بين الظواهر التطريزية والوقائع غير اللسانية أو اللسانية الخارجية، وفي هذا الصدد تحدث بلومفيلد عن فاصل غامض بين 'الفونيمات الثانوية' أي الملامح

(1) انظر: حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 12-34.

Troubetzkoy, N.S. (1939): *Principes de Phonologie*, P.238.

(3) انظر:

Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P.329; chane, S, A (1973): *Generative phonology*, P.33.

Chomsky, N (1955): *The Logical Structure of Linguistic Theory*, P.29.

(5) انظر: حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 12.

التطريزية، وبين الأنساق الفعلية اجتماعيا وغير المميزة، وبذلك اعتبرت الظواهر التطريزية وسائل لنقل طرق الكلام الخاصة، والانفعالات...الخ.

ولم تبعد مدرسة براغ -رغم ما سجل لها من نقط إيجابية- عن هذا التصور؛ حيث استبعدت التطريزات من أنساق التقابلات وقصرتها على الفونيمات، مما يكرس الدونية المقررة لظواهر التطريز.

النظر إلى التمثيل الصوتي، في أغلب النظريات الصوتية الكلاسيكية (باستثناء النظرية الفريزية)، على أنه يتكون من قطع، أو من قطع وحدود في النظرية التوليدية المعيار، بينما اعتبرت المدرسة البنيوية الأمريكية الظواهر التطريزية ظواهر 'فوق قطعية'، وبهذا حدد التطريز بالنظر إلى القطع، ولا يلتفت إليه إلا من خلالة، ولذلك حق لروبنس (1957) أن يرد ساخرا على هذا التصور: 'فوق قطعي هو ببساطة غير قطعي'⁽¹⁾؛ أي ما تبقى بعد دراسة النسق القطعي.

معالجة الصواتة التوليدية المعيار للملامح فوق القطعية، أو للظواهر التطريزية على أنها ملامح قطعية؛ حيث لجأت إلى القواعد الخطية، وأصرت على إقصاء الوحدات الكبرى والصغرى على حد سواء، من قبيل المقطع ومكوناته، بل واستبعدت الحدود المقطعية ضمن نسق القواعد، ولم تعترف بأي هرمية صوتية وهكذا فالتمثيل في إطار النظرية المعيار عبارة عن متوالية خطية مؤلفة من القطع والحدود (حد المقطع، وحد الصريفة، وحد الكلمة، وحد المركب الصوتي، وحد الجملة...الخ.) التي تتعاقب تعاقبا خطيا، وهذه الحدود نفسها ذات طبيعة صرفية وتركيبية مما يشكك في الطبيعة الصوتية لهذا التمثيل. وبهذا يتضح أن التمثيل الصوتي، في إطار المدارس الصوتية الكلاسيكية (مع استثناء مدرسة لندن)، قد تحكم الفونيم في حاله وماله، فهو إذاً، تمثيل فونيمي خطي يمتاز بضغط الإخبار الصوتي في سلسلة من الصوامت والمصوتات، والتي تحدد أوضاع اللساني للظواهر التطريزية التي توضع فوق مجموعة قطعية أوفوق مقاطع، أو على التوالي صوامت ومصوتات. فهي، إذن ظواهر تحدد بالنظر إلى القطع [...] والدليل على ذلك أن أنغام القول، مثلا، قد كتبت، بشكل متواتر، على سطر منفصل فوق الأصوات اللغوية التي تؤلف القول، وكأنها ملامح إعجامية لا تكاد تتجاوز السدور

⁽¹⁾ Robins, R, H (1957): *Aspects of prosodic analysis*, P. 274.

المساعد¹، ولكن الواقع غير ذلك؛ فالإخبار الصوتي يتكشف من خلاله مستوى متوازيان؛ يتشكل أحدهما من توالي الصوامت والمصوتات، ويتكون الثاني من الظواهر النظرية (أو اللحنية). ولكن التمثيل الصوتي الكلاسيكي يكتفي بإظهار الظواهر القطعية فقط.

3. هيمنة التجريد، على التحليل اللساني، والسعي المفرط نحو التعميم والصورة، والكليات اللسانية، وإذا كانت تلك سمات بارزة على النظرية المعيار، فإن النظريات البنوية تتخلص كلياً منها، ولذلك فإن ميتسورونا M. Ronat أشارت إلى أن التعميم، بالنسبة للبنويين، قد كان يثقل من الوصف بواسطة التمثيل المزدوج، وبالنسبة للتوليديين كـ بيدو أنه يعود على الأرجح إلى الإنجاز لا إلى الكفاءة⁽²⁾.

إن هذه الملاحظات وغيرها تبرز جوانب النقص التي طبعت المقاربة القطعية للتطريز. والتي تميزت بالقطعية بين اللاحق والسابق. بينما ليكون علم علما تراكميا، يجب عليه أيضا أن يملك تاريخه الخاصة. بوصفه بعدا خارجيا وثانويا بالنسبة إليه، لكن بوصفه شرطا داخليا يتحكم في مجته الأكثر معاصرة. وجه النظر هاته، فإن إرادة الصوت، التوليدية على تقديم افتراضاتها في إطار منطق القطعية مع البنيو، اشتمل على معوق حقيقي ومع ذلك فإن إعادة القراءة النقدية لمجاذلات سنوات الخمسينات والستين وإعادة بناء التسلسل، التصوري، والحسب الصحيح للارتباطات والافتراضات تبين الاستمرارية الحرة التي طبعت الصوتية الحديثة. إن الجديد لا يمكنه أن يثبت. وينبغي، ويقوم إلا من خلال الحوار الذي يعقد مع القديم. من خلال الارتباط الذي يسلم به، والإرث الذي يدعيه. لذلك فإن الصوتية الحديثة لا تمكك حصص الانخراط في دائرة باقي العلوم الأخرى، إلا بما تجتهد في اكتسابه اكتسابا متدرجا من الصوتيات القديمة، وتراكم من معارف صوتية حتى الآن⁽³⁾.

وبهذا فإن الذي فشلت فيه الصوتيات السابقة أو تنكرت له هو ما استثمرته الصوتية الحديثة واحتضنته بقوة، ولم تحف مصادرهما فيه، فأفلحت في تجميع قبسات الماضي المشرقة فيما يخص التطريز وأخرجته في قوالب وتمثيلات رائعة وبحث عن التكامل بين النظريات والنماذج، كل ذلك قاد إلى انبعث التطريز

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الموقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 18.

(2) Ronat, M (1986): La Phono-Syntaxe Est-elle Métalinguistique, P. 257-258.

حنون، مبارك (1997): في بنية الموقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 19.

Laks, B (1997): Nouvelles Phonologies, P. 11.

الفصل الثالث

الصوارة الحديثة

وانبعاث قضايا التطريز

3.0 تهييد :

انبتق فجر التطريز مع الصوتاة التوليدية الحديثة، التي تضم في طياتها نظريات مختلفة، تهتم كل حبة منها بجانب من جوانب الظاهرة الصوتية. وهي الصوتاة المستقلة القطع، والصوتاة العروضية، صوتاة هندسة الملامح، والصوتاة التبية، والصوتاة المركبية، والصوتاة العاملة، والصوتاة التصريحية، صوتاة الأوليات... فكيف تم هذا الانبعث؟ وما هي مظاهره وآفاقه فيما يرتبط بالملامح التطريزية؟ وإلى حد استطاعت أن تصحح الصوتاة التوليدية الحديثة اختلالات النظرية التوليدية الكلاسيكية، وإلى أي مدى قطعت مع أسسها، وما هو الوضع الجديد للعلاقة التي تربط الصوتاة بالتركيب، فهل هي علاقة حية أو تحويل، أم ثمة بنية (أوبنيات) جديدة تتوسط بين المكونين؟

لقد كان التوليديون الجدد أكثر إنصافا للتطريز؛ حيث لم يهملوا ملامحه في تحليلاتهم بل عملوها في صياغة نظرياتهم، وقد يكون من المفيد أن نرصد هذا الإعمال من خلال ملامح بارزة هي النغم والنبر والإيقاع، وذلك في سبيل التنبيه على سياقات هذا الإعمال وما أفرزه من نظريات، وإلا فلإننا نبادر إلى قول: إن هذا العمل يرمت منه مخروط كلياً في إطار اهتمام النظريات التوليدية الحديثة بالتطريز الذي نؤطره داخلها، وخاصة منها النظرية العروضية وبصفة أخص نظرية المجالات التطريزية.

نطمح إذن، من وراء هذا الفصل، إلى تبيان الوضع الذي بدأت تحظى به ملامح التطريز داخل الصوتات الحديثة، فبعد عقود من الحيف والتهميش أصبحت هذه الملامح السبب المباشر في انبثاق نظريات صوتية حديثة وأضحت العنصر الأساس في تطورها، وستسعى من خلال ذلك إلى إبراز العلاقة الجديدة التي نسجتها الصوتاة بالتركيب، من خلال المقاربة القائمة على النهاية في إطار نظرية المجالات التطريزية، ستكون غايتنا من كل ذلك بسط الإطار النظري الذي سيؤطر معالجتنا لقضايا التطريز في القول القرآني الخاصة والقول العربي بعامة. ويجدر التنويه إلى أن العودة إلى النظريتين المستقلة القطع والعروضية تمثل - زيادة على ما قيل - إبرازاً للجهاز النظري المستقل القطع الذي حكم سيلكورك (1984) في معالجة التنظيم، وذلك اعتماداً على بيرهامبيرت (1980) من جهة، وكشف للخلفية الإيقاعية العروضية التي ستحكم الباحثة المذكورة اعتماداً على ليرمان (1975)، وليرمان وبرينس (1977)، وبرينس (1981، و1983).

وستستهل هذا الفصل بتبيان الكيفية التي انبثقت من خلالها الصوتاة التوليدية الحديثة في أحضان التطريز وذلك في المبحث (1.3)، وسيكون علينا أن نقارب هذا الميلاد من خلال ما أفرزه الاهتمام بملامح الأنغام؛ وذلك في العنصر (1.1.3)، فالنبر والإيقاع اللساني في العنصر (2.1.3)، ثم ننقل ضمن المبحث (2.3) إلى الحديث عن معالجة نظرية المجالات التطريزية لملامح التطريز وهرميتها من خلال نماذج متنوعة، لنفضي في المبحث (3.3) إلى: نظرية المجالات التطريزية والبنيات الهرمية الإيقاعية والتطريزية في

سيلكورك (1984)، وستنف عن ذلك من خلال البنية الإيقاعية في (1.3.3)، ودورها في الوصف اللساني في (2.3.3)، والهرمية التطريزية في (3.3.3). وفي المبحث (4.4) مستقدم تصور سيلكورك للتحويل من التركيب إلى الصوارة، ثم سنختم هذا الفصل بملخصة في (5.4) نعمل فيها ما أفضى إبه الحديث عن هذه النظريات والنماذج التي قاربت ملامح التطريز.

ويحق لنا أن نزم أن اهتمام التوليديين الجدد بالملامح التطريزية حول وجهة الصوارة نحو التمثيلات الصوارية، والوحدات التطريزية الموظفة في التحليل الصواتي، وكشف عن البنيات الهرمية الإيقاعية والتطريزية، ومن جهة أخرى وضع إنصاف النماذج التوليدية الألاخطية للتطريزات المدارس الصواتي في موقع جديد لتقييم طبيعة هذه الملامح ودورها اللساني.

1.3 ميلاد الصوارة التوليدية الحديثة في أحضان التطريز:

1.1.3 الصوارة المستقلة القطع وقضية النغم:

لقد عجز ألسنق عن معالجة النغم في اللغات النغمية، والذي شرعت دراسة أساقه في هذه الطبيعة المتناغمة للأساس القطعي الموحد في النظرية المعيار، على حد تعبير أندرسن⁽¹⁾. وهكذا كشف المحاولات المبكرة لدمج الظواهر النغمية في الأوصاف التوليدية، من قبيل (وانك) (1967)، و (1969)، و (فرومكين) (1974) وغيرهم، ضعف التمثيل الخطي وضحاته

إلا أن الأعمال الأوضح للأنساق النغمية سيقدمه غولدسميث (1976)، وب (Jdsmith) الذي قادته الصوارة النغمية، والاهتمامات الجديدة التي طفقت تحظى بها صواتات العديد من اللغات الإفريقية والآسيوية إلى إعادة النظر - بصورة نهائية - في خطية ألسنق الصارمة. وقد اقترحت البصير المستقلة القطع نموذجها التمثيلي بعد اكتشافها لعدد هام من حدود البنيوية الأمريكية المتعلقة بالمكون الطويلة، وبلاستقلالية النسبة للأحان النغمية والنبرة، وبالأهمية الخاصة للبنيات المقطعية، وبدور الموص الهيكلي⁽²⁾.

ويعكس هذا الاكتشاف القراءة النقدية العميقة التي قام بها التوليديون الجدد للصوارة الكلاسيكية بعامه، وقدرتهم على استلهاهم إشرافاتها، والنقاط ما راكمته من معارف قيمة.

يرى غولدسميث أن موضوع اللسانيات أصبح هو علاقة الصوت بالمعنى. لذا يجب علينا أن نـ عن الكيفية التي ينبغي أن تكون عليها طبيعة المستويين الأصواتي والدلالي وصورتهم. وبالنسبة للـ اللساني التوليدي، بدأت هذه المهمة بفرضيات تتعلق بنوع التمثيل الصوري الذي يعد تقدما

Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 347

Laks, B (1997). *Nouvelles Phonologies*, P. 4-5.

مستويين الأصواتي والدلالي للكلمة، والجملية، والخطاب، الخ⁽¹⁾. وفي هذا الصدد يعتبرُ الصوارةُ المستقلة صمم محاولة لتوفير فهم مقبول للجانب الأصواتي من التمثيل اللساني. في ضوء هذه الرؤية، فإن هذا الاقتراح في المستوى المنطقي نفسه كالاقترح بأن التمثيل الأصواتي هو متوالية خطية للوحدات الذرية صامة قطعاً، إنها في نفس المستوى مثل الاقتراح القاضي بتصنيف هذه الوحدات الذرية تصنيفاً عرضياً إلى صمم مميزة. وتكون الصوارة المستقلة القطع هدفاً خاصاً، عندئذ، بخصوص هندسة التمثيلات الأصواتية؛ صرح أن التمثيلات الأصواتية تتكون من مجموعة من المتواليات المتزامنة لهذه القطع، مع بعض القيود صمم بخصوص كيفية ترابط أو اقتران مستويات المتواليات المتنوعة.

إن القول بأن الصوارة المستقلة القطع هي فرضية لهندسة التمثيل الأصواتي، والتمثيل الصوتي صناء، هو قول مخزل في أحسن الأحوال إن الصوارة المستقلة القطع، من منظور واقعي، هي نظرية لتفسير حقيقة التي تتناسق من خلالها مكونات جهاز النطق المختلفة؛ أي اللسان والشفتين، والحنجرة، والغشاء صما الإخبار لا يتأتى إلا بتقسيم هذا التمثيل الموحد إلى مستويات متعددة⁽²⁾. ويمثل غولدسميث لزعمه صا بكلمة [pin] وتد[التي يقتضي إنتاجها نشاطاً منفصلاً رغم كونه متناسقاً بالنسبة لغشاء الحنك شفثين، فلكني نتيج هذه الكلمة أو هذه الأصوات لا يد من الشفتين واللسان وغشاء الحنك، ويلزم أن يكون الشفتان مغلقين أو مفتوحين، كما يلزم أن يكون اللسان مرتفعاً أو أمامياً أو عرس الحنك، كما يلزم حنك أن يكون مرتفعاً أو منخفضاً.

فهو إذن يفسر لنا الملامح وفق نشاط أعضاء النطق وكأنه يقول لنا: إن التمثيل الصوتي هو نشاط تنسق ومنفصل في الوقت ذاته. لقد قام التمثيل الصوتي المعيار بتجزئ هذه الأنشطة المنفصلة والمتناسقة صرماً عمودياً من خلال مجموعة من المصفوفات، وهو ما اعتبره غولدسميث محاولة صحيحة في جوهرها، كنه رماها بفرضية التجزئة المطلق The Absolute Slicing Hypothesis⁽³⁾، ويضيف قائلاً: لكن صعرض، رغم ذلك، بأننا أضفنا لحاصل جوقتنا نشاط الحنجرة الذي يمنح الصعود للعلو الموسيقي. إن صرية التجزئة المطلق فاشلة في هذه الحالة لأن تخصيص العلو الموسيقي ليس ناتجاً عن أية قطعة من القطع صلة في pin. أي لا يمثل العلو الموسيقي جزءاً من القطع الصوتية، وفي الاتجاه ذاته إن العناصر المتحركة صا (الشفثان واللسان وغشاء الحنك)؛ فالعلو الموسيقي ليس جزءاً من هذه القطع كما هو الحال في مصفوفات التالية:

⁽¹⁾ Goldsmith, J (1976): *An Overview of Autosegmental Phonology*, P. 137.

المصدر والمصنعة نفسها.

المصدر نفسه، ص. 138.

P	I	N
صامت	مقطع	صامت
نغمي	نغمي	نغمي
نغمي	نغمي	نغمي
نغمي	نغمي	نغمي

وفيما يتعلق بنشاط الحنجرة لا يمكن أن نحدد لأية قطعة [و-عال] أو [-عال]، أي لا يشكل النغم ملمحاً قطعياً، وتكون مستويات النطق (العلو الموسيقي) -التي تم استبعادها- قابلة في حد ذاتها للتقطيع Segmentation.

وبناء عليه يمكن القول: إن الأنغام يمكن أن تمتد إلى العديد من القطع الحاملة للنغم (أي إن العديد من المصوتات -في متواليات معينة- يمكن أن تتوفر على التخصيصات النغمية)، وقد اقترح إمكان معالجة هذه الظواهر معالجة أفضل وذلك من خلال إزالة الملامح النغمية من الوحدات الحاملة للنغم ووضعها على مستوى أكثر انخفاضاً. إلا أن النظرية التي تدمج هذه الفكرة تتعارض مع النظرية القطعية المعيار⁽¹⁾. وبهذا يتشكل التمثيل الصوتي الذي تقدمه النظرية المستقلة القطع من العديد من المتواليات أو الطبقات المستقلة: الطبقة الأولى تولف الأنغام، والثانية تخصص للفونيمات والثالثة للهيكل الصامت والمصوتي، وهذه الطبقات المتنوعة تتحقق في إشارة آكوستيكية وحيدة ناجمة عن المجرى الصوتي للمتكلم⁽²⁾. إن كل طبقة تشكل ترتيباً خطياً من القطع. وترتبط القطع من مختلف الطبقات فيما بينها عن طريق سطور الاقتران.

وللبرهنة على فشل فرضية التجزئ المطلق، التي سقطت فيها النظرية المعيار توجه غولدسميث إلى ظواهر نغمية محددة، وعرضها على النحو التالي:

⁽¹⁾ هاري فان در هالست ونورفال سميث (1992). الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص 13
⁽²⁾ Halle, M and Vergnaud, J, R (1982): On the Framework of Autosegmental Phonology, P. 65.

1.1.1.3 أنغام النطاق Contour Tones:

تكون الأنغام في اللغات الإفريقية والآسيوية... ذات العلو الموسيقي نوعين من الأنغام: أنغام مستوية تستلزم علوا موسيقيا ثابتاً⁽¹⁾ سواء كان عاليا أو منخفضا، أو متبسطا. وأنغام النطاق. وهي أنغام ذات موجات تستلزم حالات انزلاقية للنغم فهي يمكن أن تكون أنغاما متصاعدة أو أنغاما متناقصة أو أنغاما متصاعدة - متناقصة... الخ.

يفترض غرولدسميث، لتبيان فشل النظرية المعيار في التمثيل لأنغام النطاق، وقوع هذه الأنغام على هيويتات قصيرة؛ إذ إن المصوت الطويل قد يحلل على أنه متوالية من مصوتين قصيرين، لكن كيف يمكن تمثيل لنغم النطاق فوق المصوت القصير الذي لا ينشطر إلى جزأين؟
ليجيب ببساطة: لا يمكن التمثيل له إذا أبقينا على فرضيات النظرية المعيار. لذلك افترض أن يمثل نغم النطاق بواسطة الملامح التالية:

$$(8.1): \left[\begin{array}{c} \text{عال} \\ \text{منخفض} \end{array} \right] = \text{نغم عال (ع)}$$

$$= \text{نغم منخفض (خ)} \left[\begin{array}{c} \text{عال} \\ \text{منخفض} \end{array} \right]$$

$$= \text{نغم متوسط (م)} \left[\begin{array}{c} \text{عال} \\ \text{منخفض} \end{array} \right]$$

والتأليف الرابع الممكن هو:

$$\left[\begin{array}{c} \text{عال} \\ \text{منخفض} \end{array} \right]$$

(1) هاري فان درهالست ونورفال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 13.

وقد مثل غولدسميث للمصوت (a) الحامل لنغم متناقص؛ أي (ā). وهذا النغم المتناقص كما قال سابقا، هو تأليف النغم العالي والنغم المنخفض:

$$(9.1): \begin{array}{c} \text{ā} \\ \left. \begin{array}{l} + \text{مقطع} \\ + \text{تقلص الحلق} \\ - \text{مرتفع} \\ - \text{مستدير} \end{array} \right\} \text{ا} \\ \left. \begin{array}{l} + \text{عال} \\ - \text{منخفض} \\ - \text{عال} \\ + \text{منخفض} \end{array} \right\} \text{ب} \end{array}$$

إن هذا التمثيل يوفر لنا قطعة غريبة curious segment تتوفر على (+عال. و-عال)، وعسى (+منخفض. و-منخفض) ويبدو أن الملامح وسمت (ا) لتشير إلى نغم عال و(ب) لتشير إلى نغم منخفض والملاحظ أن وضع أحدهما فوق الآخر لا يرتبهما ولا ينظمهما لأننا لا نعرف أيهما الأول يجب علن! نميز-بالخصوص النغم المتناقص عن النغم المتصاعد- حيث على التمثيل الجديد أن يرتب الملمحين أحدهما فوق الآخر، فنؤول التمثيل باعتباره نغما متصاعدا لا باعتباره نغما متناقصا، وقد قدم غولدسميث تمثيلا آخر يرتب النغمين ترتيبا زمنيا، لكن أفته أنه يحتوي على خطأ مقولي، حيث يجمع بين الملامح النغمب والملامح غير النغمية⁽¹⁾، وهنا ينتصب السؤال التالي: ما طبيعة العلاقة التي تنسجها كل من الملامح النغمب وغير النغمية مع القطعة؟

إن علاقة الملامح غير النغمية بالقطعة علاقة واحدة وشاملة، فهي ملامح للقطعة، أما الملامح النغمية فهي ملامح لقطعة فرعية subsegment، وهذا يحرق تعريف القطعة لأن الأمر يتعلق بقطعة فرعية، وهو تعريف مخالف لما دافعت عنه النظرية المعيار ومن هنا يشكل وجود أنغام النطاق مشكلا بالنسب لهذه النظرية.

أما الحل المستقل القطع فهو بسيط وجذري، يتم داخل هذه النظرية التخلي عن الفكرة القائلة بـ سلسلة واحدة فقط من القطع هي التي تميز تدفق الصوت. بل اقترح عوض ذلك أن يتألف تمثيل صوتي من العديد من المدرجات أو الطبقات. وتشكل كل طبقة سلسلة مستقلة من القطع. وتقضي هذه النظرية بـ

سبق التقطيع الأفقي التقطيع العمودي. ففي التقطيع الأول يفصل الجزء النغمي للقول عن الباقي. ثم تكون الطبقتان معا، كل على حدة، عرضة لتقطيع عمودي:

$$(10.1): \begin{matrix} \text{طبقة نغمية} \\ \text{طبقة قطعية} \end{matrix} \begin{matrix} [+ \text{ عال}] \\ [- \text{ عال}] \\ [+ \text{ عال}] \\ [- \text{ عال}] \end{matrix} \begin{matrix} \left[\begin{matrix} \text{صامتة} \\ \text{+ مصوتة} \end{matrix} \right] \\ \left[\begin{matrix} \text{صامتة} \\ \text{- مصوتة} \end{matrix} \right] \\ \left[\begin{matrix} \text{صامتة} \\ \text{- مصوتة} \end{matrix} \right] \\ \left[\begin{matrix} \text{+ صامتة} \\ \text{- مصوتة} \end{matrix} \right] \end{matrix} \begin{matrix} \dots \\ \dots \end{matrix}$$

يشبه التمثيل الصوتي الآن التدوين الموسيقي لأغنية؛ إذ يوجد اللحن على سطر ويوجد النص على سطر آخر⁽¹⁾. وبهذا سميت نظرية مستقلة القطع ما دامت تنظر إلى الأنغام باعتبارها قطعاً مستقلة. ويمكن أن يميز المصوت القصير الذي يحمل نغم نطاق كالتالي:

$$(11.1): \begin{matrix} [- \text{ عال}] & & [+ \text{ عال}] \end{matrix} \begin{matrix} \left[\begin{matrix} \text{صامتة} \\ \text{+ مصوتة} \end{matrix} \right] \end{matrix}$$

[...] يشير السطران اللذان يربطان القطعتين النغميتين بالقطعة غير النغمية إلى كيف تترافق في النطق القطع الواقعة في الطبقات المختلفة، ويتمحور جوهر النظرية الفونولوجية في هذه الفكرة. فكرة الاقتران أو الترافق في النطق. ومن السهل أن نرى أن النظرية قد حلت مشكلة أنغام النطاق⁽²⁾.

(1) هاري فمان درهالست ونورفال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 16.

(2) المرجع نفسه، ص. 17.

2.1.1.3 Stability of Tone استقرار النغم

وهي الظاهرة الثانية التي سيعتمد عليها كولدسميث في التحريض على التمثيل المستقل؛ ففي اللغات النغمية يجد أن المصوت يصير غير مقطعي desyllabifies أو يحذف بقاعدة صوتية، لكن النغم الذي يقترن به لا يختفي، بل يغير موقعه ويستقر فوق مصوت آخر، فالفونيم النغمي *Toneme* أو اللحن النغمي يظل مستقرا ومستقلا عن المستويات الأخرى من الإخبار، ويبقى محفوظا رغم التغيرات الطارئة على البنية المقطعية⁽¹⁾.

ويرى كولدسميث أن القطعة الحاملة للنغم قد تحذف بقاعدة صوتية معينة، لكن النغم يبقى مستقرا وثابتا، مثلا لنفترض أن قاعدة صوتية تحذف مصوتا على النحو التالي:

$$(12.1): \text{مص} \leftarrow \text{مص} / \text{ } \text{---} \text{مص} \text{ (قاعدة الحذف).}$$

لكننا في حاجة إلى استنفاد الإخبار النغمي من المصوت المحذوف لأن هذا الإخبار يظهر و السطح. وبالنظر إلى أن النغم ملحم من ملامح المصوت يمكننا أن نلجأ إلى حل من حلين لصياغة الإخبار النغمي، وهما متماثلان من حيث الهدف:

الحل الأول: ويكمن في افتراض قاعدة نسخ النغم *Tone Copy* التي تنسخ (أي تنقل) النغم من المصوت المحذوف إلى المصوت المجاور، وذلك على النحو التالي:

$$(13.1): \left[\begin{array}{c} \text{مص} \\ \text{عال } \alpha \\ \text{منخفض } \beta \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{مص} \\ \text{عال } \alpha \\ \text{منخفض } \beta \end{array} \right] \leftarrow \left[\begin{array}{c} \text{مص} \\ \text{عال } \gamma \\ \text{منخفض } \delta \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{مص} \\ \text{عال } \alpha \\ \text{منخفض } \beta \end{array} \right]$$

الاشتقاق النموذجي المطبق لنسخ النغم وحذف المصوت يكون على النحو التالي

$$(14.1): \begin{array}{l} \dots \acute{a} \acute{a} \dots \\ \dots \acute{a} \tilde{a} \dots \text{ (نسخ النغم)} \\ \dots \tilde{a} \dots \text{ (حذف النغم).} \end{array}$$

الحل الثاني. نستطيع أن نضع قيداً اشتقاقياً عاماً يطبق على كل القواعد النغمية، وهذه هي مقارنة صوتي Spa (1973) التي أخذ بها نموه لدراسة لغة البانتو⁽¹⁾، ويقول: حينما نحذف قطعة تحمل نغماً سياء أوحينما تصير عاجزة عن حمل نغم، فإن النغم العالي ينتقل إلى القطعة المقطعية الأقرب منه ... ويطبق هذا القيد متى توفرت قاعدة على وضعها البنيوي [Spa (1973): 139]، في الواقع، الوضع الصحيح لهذه الاشتقاقات ينبغي أن يطبق ليحفظ بالتساوي كل من الأنغام العالية والمنخفضة. هذه التغيرات تبسط صق الصوتي وتعمم القيد الاشتقائي.

قد يسجل گولدسميث أنه على الرغم من كونه لم يستتج القيد الاشتقائي، فإن حصر نظرية يجب في الغالب - أن يشكل خلفية للتعبير عن تعميم ما. وبهذا فإن ثلاثة أسئلة هامة بقيت دون إجابة: أولاً، لماذا تنسخ الملامح النغمية ولا تنسخ الملامح غير النغمية؟ ثانياً، ماذا يعني تمثيل بتخصيصين ملمحين داخل مصوت مفرد؟ ثالثاً، ما علاقة أنغام النطاق بظاهرة استقرار النغم؟ يمكن القول إن الحلين المقترحين لا ينسجمان مع النظرية المعيار.

إن وجود استقرار الألحان النغمية هو ما يهتم به گولدسميث: فكيف يمكن للنغم أن يرفض أن يحذف حينما يحذف مصوته؟ إن أي قاعدة للحذف في كل النظريات التوليدية تقوم بعملية حذف القطعة. والأسوأ الذي يمكن أن يقع هو أن تبقى القطع النغمية يتيمة أو مستقلة، دون أن تقرن بمصوت. وبهذا تمثل ظاهرة استقرار النغم إشكالاً حقيقياً ونتيجة طبيعية للنسق المستقل القطع. وذلك ليس باقتراح قيد على القواعد، ولكن باقتراح غط نحوي جديد واقعي بالنسبة للتمثيلات الصوتية⁽²⁾ وللتمثيل على لجامعة التمثيل المستقل القطع، فيما يخص استقرار النغم، نقل المثال الذي استعاره هاري فان درهالست ونورفال سميث (1982) من إيليمليك (1976)؛ يستلزم هذا المثال قاعدة الحذف. يستلزم التعبير كل س في لغة إيتساكو تكرار (س) المقصود: ويتخذ الشكل المكرر الشكل العميق التالي:

(1) مجموعة من اللغات الإفريقية ينطق بها في جنوبي خط متحد من الكامرون إلى كينيا.

(2) Goldsmith, J (1976): *An Overview of Autosegmental Phonology*, P. 148-149.

(15.1): ÓWà "منزل" ÓWÒW "كل منزل"

ويتخذ الشكل المكرر الشكل العميق التالي:

(16.1):

$$\begin{array}{cc} \left[\begin{array}{c} \text{ع} \\ | \\ \text{ع} \end{array} \right] & \left[\begin{array}{c} \text{ع} \\ | \\ \text{ع} \end{array} \right] \\ \text{Owa} & \text{Owa} \end{array}$$

يشتق الشكل السطحي بواسطة حذف المصوت الأول (a). وتحيل قاعدة الحذف فقط على الطبقة القطعية، وإذن نتوقع الإبقاء على النغم المقترن بهذا المصوت (a). وتسمح لغة إيتساكو بوقوع أنغام النطاق على المصوتات القصيرة. وفي هذه الحالة تقرن النغم 'العائم' إلى اليمين. لقد افترض كليمنتس وفورد (1979) أن يقرن دائما، بهذه الطريقة، نغم بقي عائما بالقطع التي سببت حامله الأصلي، والنغم العائم بعد حذف القطعة الحاملة هو ظاهرة الاستقرار:

(17.1):

$$\begin{array}{cc} \left[\begin{array}{c} \text{ع} \\ | \\ \text{ع} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{ع} \\ | \\ \text{ع} \end{array} \right] & \left[\begin{array}{c} \text{ع} \\ | \\ \text{ع} \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{ع} \\ | \\ \text{ع} \end{array} \right] \\ \text{Ow} & \text{Owa} \end{array} \leftarrow$$

وتسمى ظاهرة الأنغام التي تبقى حينما تحذف القطعة الحاملة للنغم المناسبة لها بالاستقرار⁽¹⁾. في إطار الصوائت المستقلة القطع حينما تحذف قاعدة الحذف قطعة فإنه لا ينبغي أن يحذف الإخبار. النغمي المقرون بها، لأن القطعة النغمية قطعة مستقلة، وليست مكونا داخليا للقطعة ومن ثم فالقواعد تحبس على مستوى دون أن تنعكس على مستوى آخر. ولقد مدد الصوتيون هذه القواعد لتشمل ظواهر أخرى من قبيل الأنفية والسناسيم المصوتية والصامتية والتون الساكنة والتونين في اللغة العربية وال طول التعويضي وغيرها من الظواهر، مما يجلي الأذن الجديدة التي فتحتها الاهتمام بالظاهرة التطريزية.

⁽¹⁾ هاري شان درهالست وبرغفال سميث (1992) الفونولوجيا التريليدية الحديثة، ص 20.

3.1.1.3 مستويات اللحن Melody Levels:

إن المعطى الثالث الذي يجعل النظرية المستقلة القطع نظرية متمعة هو وجود مستويات للحن. هناك مستويات للحن دالة لسانيا، وهي تحيل على ملمح أو ملمحين في القول.

إن الأمر يتعلق بالدور النحوي الوظيفي للأنغام، أي أنها تشكل دالة لسانيا، أو بعبارة أخرى إن الأنغام بإمكانها أن تقوم بوظيفة نحوية، وذلك عندما تشكل صريقة دون أن يسندها أي عماد صامتة أو مصوتة. وهنا لا نحتاج إلى الملامح الأخرى لأنها ليست دالة لسانيا أي ليس لها أي وظيفة نحوية⁽¹⁾. وقد نقل غولدسميث (1976) بعض الأمثلة عن لين (1973) Leben بين من خلالها الكيفية التي يرتبط بها العلوم الموسيقية في بعض اللغات ببعض الصريفات أو الكلمات أو التاليفات النحوية بقطع النظر عن القطع الصامتة والمصوتية التي تحتوي عليها.

وفي هذا السياق استفاد غولدسميث من صياغة لين (1973) Leben الأولية لمبدأ النطاق الإلجباري Obligatory Contour Principle والذي يقول: يجب على منغمين tonemes متجاورين في المستوى اللحني للنحو أن يتمايزا فيما بينهما. وهكذا فإن ع ع ع لا يعتبر نموذجاً لحنياً مقبولا، فهو يخترل أكيا إلى ع ع ع⁽²⁾

4.1.1.3 الأنغام الطافية Floating Tones:

تشكل الأنغام الطافية أو العائمة دليلا آخر على وجود مستويات متعددة في التمثيل ويعرف غولدسميث العم الطافي على النحو التالي: ألنغم الطافي هو، في الجوهر، قطعة خصصت فقط للنغم الذي يندمج. في نقطة معينة أثناء الاشتقاق، مع مصوت معين، من هنا توصيل تخصيصاته النغمية لذلك المصوت هذا يعني، كيفما كان الحال، الرأي التقليدي الموطر ضمن النظرية المعيار، على أن النغم العائم يثبت على أنه جزء من القطع⁽³⁾. فالنغم الطافي هو قطعة مخصصة حذفت الوحدة الحاملة له:

(1) Goldsmith, J (1976): An Overview of Autosegmental Phonology, P. 151-152.

A prosodic theory of nonconcatenative (McCarthy, J (1981: 152. وانظر: المصدر نفسه، ص. 152.

O.C.P. effect: gemination and morphology, P. 373-418. (McCarthy, J (1986 و

antigemination, P. 207-263. و ماكنثي (1981، و 1986)، (Odden, D (1986 و

the Obligatory Contour Principle in Phonological Theory, P. 289- 302. ثم Bohas, G

A diachronic effect of the OCP, P. 21-22. (1990)، فيما يتعلق بهذا المبدأ وتطبيقاته وتطبيقه على

لغة العربية.

(2) Goldsmith, J (1976): An Overview of Autosegmental Phonology, P. 152-153.

(18.1)



نعتبر - مع گولدسميث - أن قاعدة صوتية معينة تحذف قطعة خاصة، (وليكن المصوت)، فيبقى النغم عائماً وطافياً. ولهذا فهناك استقلال للطبقات النغمية ويطفو النغم إذا لم يُجدد مصوت مقترن بهذا النغم. وبطبيعة الحال، فإن هذا النغم لن يبقى طافياً ولكنه سيقترن بمينا أويسارا بالمصوت الأخير. وبذلك يكون هذا المصوت حاملاً لنغم طاف.

والخلاصة أن الملامح الطافية تبرهن على استقلالية النغم وأن النظرية المعيار لا تعترف بوجود وحدة عائمة أو طافية.

5.1.1.3 الامتداد الآلي Automatic Spreading

الدليل الخامس والأخير الدال على الحاجة إلى النظرية المستقلة القطع يأتي من ظاهرة الامتداد الثنائي الوجهة bi-directional؛ لقد أردنا -يقول گولدسميث- أن نقترح، طبيعتها غير المضافة في هذه الحالات؛ هذا يعني، أن الامتداد ليس ناتجاً عن قاعدة صوتية خاصة، لكن بالأحرى عن هندسة تمثيلات مستقلة القطع، وشرط سلامة تكوينها Well-formedness Condition⁽¹⁾ فالأنغام تمتد امتداداً آلياً كلما كانت الوحدات الحاملة لها أكبر من الأنغام نفسها. لقد صاغ گولدسميث شرط سلامة التكوين على النحو التالي:

(19.1):

أ. يجب على كل مصوت أن يقترن بقطعة نغمية على الأقل.

ب. كل الأنغام غير المقترنة فإنها تقترن بالمصوت الأخير الحامل للنغم.

ت. لا تتقاطع سطور الاقتران⁽²⁾.

وقد مثل گولدسميث هذه الظاهرة من اللغة الإنجليزية ولغة مائندي Mende ولغة الإيكبو Igbo وغيرها، وتم تطبيق مبدأ الامتداد على ظواهر التناغم كما فعل لين (1978) وعلى الصرف العربي كما فعل ماكاثري (1981)، فأنطواعة على سبيل المثال، يقدمها في الشكل التالي:

(1) المصدر نفسه، ص. 157.

(2) المصدر نفسه، ص. 146.



(1)

ويتضح من هذا المثال أن الفعل المطاوع (كاتب) يتكون من ثلاث طبقات: طبقة الجذر (ك ت ب) والفعل (أو القالب) التطريزي (ص مص)، وطبقة المصوتات⁽²⁾، كما يتضح أنه عندما كانت مواقع (ص) أكثر من مصوت (الفنحة) نفسه فإن المصوت امتد ألياً ليحتل الموقعين الزائدين. وفي الختام، يتبين -من خلال ما سبق- أن ثمة ترابطاً بين هذه الظواهر الخمسة والتي تربك موقف سحرية المعيار فيما يتعلق بالتمثيلات الصوتية، هذه التمثيلات تشكل سلسلة معقولة إلى حد كبير إذا ما نت وجهه نظر الصوانة المستقلة القطع. وبهذا أصبح في الإمكان غدجة السيرورات الصوتية وتفسيرها (من توجه غير اشتغافي البتة، توجه حلت فيه القيود محل القواعد؛ قيود على التمثيلات، أو مبادئ تتحكم في صيغة الأشكال الصوتية من قبيل: شرط سلامة التكوين⁽³⁾).

وإذا كان الإقبال المتأني والمتبصر على الظواهر النغمية قد قاد إلى ولادة الصوانة المستقلة القطع، كانت فتحة حقيقياً في تفسير ظواهر تطريزية أخرى من قبيل التناغم والطول التعويضي والصرف غير السلي العربي.. فإن الانكباب على ظاهرة النبر والإيقاع اللسانين، انطلاقاً من أوليات مشابهة، شكل سبب المباشر في انبثاق النظرية العروضية، فكيف تم ذلك؟

(1) McCarthy, J (1981): **A prosodic theory of nonconcatenative morphology**, P. 388

(2) Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology :A Generative Theory of the Syllable**, P.62.

(3) Laks, B (1997): **Nouvelles Phonologies**, P. 5.

2.1.3 الصوارة العروضية وقضيتا النبر والإيقاع اللسانيين:

لقد انطلقت النظرية العروضية بوصفها نظرية للنبر والإيقاع اللسانيين⁽¹⁾. مثلما انطلقت النظرية المستقلة القطع باعتبارها نظرية للأنغام. وفي الوقت الذي تسببت فيه الظواهر النغمية في مراجعة وضعب القطع في الصوارة، فإن تطورات أخرى تجاوزت الفكرة القائلة بأنه لا توجد بنية دالة فوق المستوى القطعي. لقد قدمت ورقة ليبرمان وبرينس (1977) الخلافة، والمقترحة على أساس ليبرمان (1975)، أطروح مفادها أنه يجب أن ينظر للنبر على أنه علاقة بين الوحدات (المقاطع خصوصا) وهي علاقة منظمة في نبر هرمية، وذلك عوضا عن الترميز بواسطة الملامح المخصصة للقطع. وقد كان من نتائج هذه المراجعة في نبر النبر إسناد وضع هام لتنظيم الوحدات تنظيمًا هرميًا؛ وذلك من قبيل المقاطع، والتفعيلات والكلمات التطريزية⁽²⁾.

وبهذا تكون هذه النظرية قد ولدت أيضا في أحضان التطريز، وركزت على تنظيم القطع في وحدات تطريزية كبرى. لقد أصبح واضحا أن تجزئ السلسلة القطعية الذي أملت البنية الصرفية- التركيب لقول معين يعتبر غير كاف لكي يسمح بالتعبير عن كل التعميمات الصوتية فنظرية الصوارة العروضية تبحث عن نوع مختلف من التنظيم الهرمي. وهو تنظيم قائم على مبادئ صوتية، ولو أنه تنظيم لا يخلو من علاقته بالهرمية الصرفية التركيبية (النحوية) ففي اهرمية الصوتية تتجمع لقطع كلها في مقاطع، وتتجمع المقاطع في تفعيلات، وتتجمع التفعيلات في كلمات صوتية الخ...⁽³⁾

لقد انتقدت النظرية العروضية قواعد لنبر المصاغة في النسق، وأخذتها بأنها لم تصل إلى تعميم دال بخصوص الإيقاع اللساني، لهذا فإن ليبرمان وبرينس (1977) اقترحوا إعادة تأويل الجزء الرئيس من المعطيات الموصوفة التي كان العمل بها مشتركا في التراث اللساني الذي يشمل البنيويين الأمريكيين بالإضافة إلى الصوتيين التوليديين مع اختلاف في التفاصيل فقط؛ وتتضمن هذه المعطيات توزيع المقاد المنبورة وغير المنبورة في الكلمات الإنجليزية، ومركز نبر الكلمة الرئيس، ومختلف تحليلات المكونات المعجب وفوق المعجبة، والإبقاء على البروز النسبي كامنا، وهكذا ذالك⁽⁴⁾. وتوظف النظرية العروضية، للإمام بهذا التعميم وتفحص المظهر الإيقاعي، بنيتين هرميتين مختلفتين: الشجرة العلائقية ق/ض والمدرج

(1) عنوان المقال المؤسس هو: حول النبر والإيقاع اللساني:

Liberman, M, and Prince, A (1977): *On Stress and Linguistic Rhythm*.

Anderson, S, R (1985): *Phonology in the Twentieth Century*, P. 349.

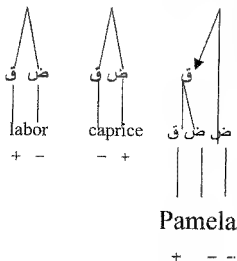
(2) هاري ثمان درمالست ونورثال سميث (1992): الفونولوجيا التوليدية الحديثة، ص. 11.

Liberman, M, and Prince, A (1977). *On Stress and Linguistic Rhythm*, P. 392- 393

عروضي. ويمثل للبروز النسبي، بصورة تجريدية، على أنه علاقة بين المكونات في الأشجار القوية الضعيفة⁽¹⁾.

لقد اقترح ليبرمان وبرنس (1977) وجوب بناء الشجرة العروضية التي تعكس البنية التركيبية⁽²⁾، وهي ذات تفريع ثنائي، وتوسم المكونات القوية بـ"ق" ذات البروز النسبي، بينما توسم أخواتها ضعيفة بـ"ض". إن البروز النسبي إذن يُمثَّلُ له وفق علاقة توصف على بنية مكونية ذات تفريع ثنائي في الجانب⁽³⁾، وتميز الشجرات الأخوات عن طريق "ق: أقوى من و"ض: أضعف من؛ حيث ينظر إلى المقطع مسوور على أنه أقوى من، والمقطع غير المنبور على أنه أضعف من". ويمثل ليبرمان وبرنس لذلك على النحو التالي: labor [=جهد] caprice [=نزوة] Pamela [=بامبلا].

(21.1):



تشير العلامتان (+،-) إلى الملمع القطعي [تنبير]، ويكتب المصنوتان في الأسفل. رغم أن أقوى في أمثلة المذكورة يشرف فقط على (+) والضعيف على (-)، هذا التلازم الكامل يبقى في العموم، على اعتبار المصوت [تنبير] قد يكون -على المستوى العروضي- ضعيفا جدا⁽⁴⁾. وتعتبر النظرية العروضية علاقة أقوى من علاقة ثنائية غير متساوقة وغير انعكاسية ويعني ذلك أن البنيات التالية مقصاة من النظرية:

(1) Prince, A (1983): *Relation to the grid*, P. 405.

(2) Hogg, R and McCully, C, B (1987): *Metrical Phonology: a Coursebook*. P. 64.

اقترح بعض العروضيين فيما بعد تفريعا متعددًا، انظر مثلاً:

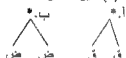
Pierrehumbert, J, B and Beckman, M, E (1988): *Japanese Tone Structure*, P. 21.

(4) Liberman, M, and Prince, A (1977): *On Stress and Linguistic Rhythm*, P. 394.

(3) غير انعكاسية



(2) غير متساوية



(1) ثنائية



إن للأشجار الثنائية الموسومة بدق/ض، عنصرا ختاميا لا غير تشرف عليه حصرا العجرات الموسومة بدق. وهذه هي الخاصية التي تجعلها ملائمة جدا للتعبير عن تلك الخاصيات لدفق الصوت المسد، تقليديا بالخاصيات التطريحية. ويعتبر النبر خاصية من هذه الخاصيات. ومع ذلك، فالنبر ليس فقط خاصية تطريحية، فهو خاصية علاقية أيضا. ولهذا السبب لن تقبل البنيات المنضوية تحت (3: أ، وب) أي تاويل في النظرية⁽¹⁾.

وأما البنية الهرمية الثنائية المدعوة المدرج العروضي فتجلى وظيفتها في تقادي تعارضات النبر. فبينما تكشف الشجرة العروضية عن البروز النسبي للعجز، فإنها تعجز عن تمثيل التناوب الإيقاعي بين المقاطع القوية والضعيفة. بالإضافة إلى تنازع المقاطع المنبورة عند تجاوزها. ويوضح المدرج العروضي بسهولة التناوب الإيقاعي للمقاطع القوية والضعيفة⁽²⁾.

وقد لاحظ برينس (1983) على أغلب الأبحاث تركيزها على التفرع الشائي. بينما أهملت المدرج العروضي. ويمثل لذلك بإغناء سبلكورك (1980) التفرع الشائي ليشمل تخصيص المقولات التطريزية (التفعيلة، والكلمة، والمركب، النخ) بعجز ضمن الأشجار الصوتية. فيما اجتهد عدد من المنظرين في وضع قيود على شكل الشجرة وعلى وسماها المفسر لطبيعة أنماط النبر المعجمي في اللغات التي تعتمد الكلمة ومن هؤلاء هالي وفيرينو (1978)، وماكارثي (1979)، وهيز (1980، 1981)⁽³⁾.

وانبثق المدرج العروضي من وصف الإيقاع الموسيقي وتم نقله إلى الحقل اللساني. وهو أداة صورية لتخصيص النماذج الإيقاعية في سلاسل قطعية، أو هو عبارة عن سلسلة من الصفوف العمودية (صف لكل مقطع)؛ حيث يتكون كل صف فيها من عدد من التنبضات. بعبارة أخرى، يتكون المدرج العروضي من متواليات من الأحياز، لكل مقطع حيز. ويمكن للحيز أن يكون فارغا أو مملوا بنجمة وقد المواضع التالية:

(23.1): ضع نجمة في حيز مدرج الرأس⁽⁴⁾.

(1) هاري ثمان درهالست ونورثال سميت (1992): القنولوجيا القولية الحديثة، ص. 43.

(2) Kager, R (1995): *Metrical Theory of Word Stress*, P. 369.

(3) Prince, A (1983): *Relation to the grid*, P. 405.

(4) العلوي، احمد (1992): النظرية القنولوجية، ص. 104.

ومن جهة أخرى، قد يسري ملمح من قبيل النعم أو النبر على مجال حاص بمعنى أنه يكون خاصاً صوتية لذلك المجال (والذي يكون هو المقطع في الغالب).

ومن جهة ثالثة يمكن القول إن الملمح الذي يتعلق بالمقطع يمكن تحقيقه فوق مجال أوسع - فسي حالة النبر مثلاً، تكون التفعيلة هي ذلك المجال الأوسع. هذه الطبيعة المزدوجة للمجال هي نتيجة حتمية للطبيعة المركبة للملامح، التي تتسج علائق في مختلف نقاط السلسلة الكلامية. ومن هاهنا يمكن القول - الملامح المختلفة قد تنقسمها مجالات عديدة. وسيوضح أن كلا من المقطع والتفعيلة يشكل مجالاً لعدد من الملامح التطريزية.

والواقع أن وجود ملامح تطريزية من هذا القبيل، وما لها من أهمية باعتبارها مجالات للملامح عديدة، يدل على أن تنظيم البنية التطريزية يتوقف على قدر وافر من تنظيم هذه الوحدات والعلاقات - تنسجها فيما بينها. وذلك ليس من باب أن وحدات تمت بصلة إلى وحدات أخرى فقط، ولكن أيضاً لإضافة أبعاد أخرى مختلفة للبنية التطريزية التي تتوقف على هذه الوحدات من زوايا متنوعة⁽¹⁾. وذلك - سعت إلى بلورته نظرية المجالات التطريزية

2.2.3 نظرية المجالات التطريزية والهرمية التطريزية:

- بلور الصوتيون التوليديون الجدد تصوراً جديداً لقضية قديمة، ويتعلق الأمر بالهرمية في البناء فصاغوا نظرية المجالات التطريزية للإجابة على سؤالين مختلفين وغير منفصلين بشأن الجملة الصوتية:
- السؤال الأول يتعلق بتنظيم الجملة الصوتية، وطبيعة التمثيلات الصوتية للجملة.
 - ويتعلق الثاني بالعلاقة بين البنية التركيبية والتمثيل الصوتي⁽³⁾.

وتتضمن هذه المعالجة سؤال الهرمية، التي يشكل جوهرها اقتراح الميكانيزم الذي يؤثر بواسطته التركيب على تطبيق القاعدة الصوتية. ويقترح هيبز (1990) أن تكون الفرضية المقيدة على النحو التالي

(25.1): للتركيب فقط آثار صوتية وذلك بقدر تحدده للتقطيع المركبي الصوتي.

ويضيف هيبز أنه سيبين، عن طريق الصياغة الصوتية، نظرية المجالات التطريزية التي بلورتها سيلكورك (1980)، و(1981)، و(1986)، ونيسليور وفوجل (1982، و1986)، وكذا هيبز (1989) وآخرون. وفكرتها الأساس: أن خرج المكون التركيبي خاضع لمجموعة من قواعد المكون الصوتي، التي

Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 334.

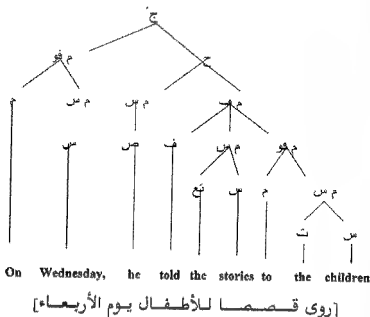
⁽²⁾ للاطلاع على تصورات مختلفة قديمة وجديدة في الموضوع انظر المرحع السابق، ص 335، ومعه

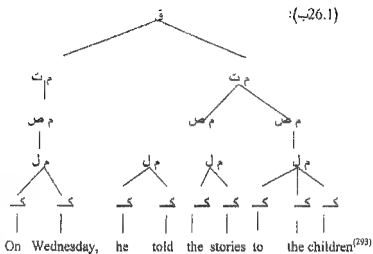
Selkirk, F (1986). *On Derived Domains in Sentence Phonology*, P.271.

عدل التعقيف الصوتي ووسم البنية، لتُشكّل بنية جديدة ذات تعقيف صوتي خالص. ويسمي هيز هذه بنية هرمية تطريزية. ولتقديم مثال: فإن الجملة التي ستقدم بنيتها التركيبية في (126.1) سوف تُعدها التطريزية تحتها في (126.2).

قد تحيل القواعد الصوتية على الهرمية التطريزية من خلال ثلاث طرق: فحسب سيلكورك (1980): قد تحدد بواسطة مجال خاص، وقد تحيل على الحد اليميني للمجال أوحده اليساري أو صافه البنيوية، وقد تحيل على المجال الداخلي لمفصلي الشكل: [C]. إن العنصر الخامس في النظرية هو قضية الفصل الصارم بين الطبقات. وتضيف سيلكورك (1980): تهيمن كل مقولة غير ختامية في هرمية على مقولات المستوى المباشر المنخفض فقط. إذا (ق) تهيمن على (م) فقط، و (ت) على (1) فقط، وهكذا.

: (126.11)





ويتألف، في رأي روساري (2000) Roussarie التمثيل الصوتي، في إطار الصوارة التطريـب من بنية هرمية للمكونات. ويمكن تقديم هذه البنية على النحو التالي:

- (27.1):
- ق: القول الصوتي.
 - م ت: المركب التنغيمي.
 - م ص: المركب الصوتي.
 - ك: الكلمة التطريزية (أو الكلمة الصوتية).
 - ت: التفعيلة.

ورغم عدم تجانس هذه المكونات (حيث تم تحديد الموراء، والمقطع، والتفعيلة وفق معايير صوتية بينما تم اشتقاق المكونات الأخرى انطلاقاً من الإخبارات الصرفية، والتركيبية، والدلالية) فإنها تقسم بوظائف أساس في التحاليل الصوتية: إنها تحمل على أنها مجالات تطبق في ثناياها القواعد أو المبادئ الأساس في صياغة الفونيمات القطعية أو فوق القطعية.

ومن هذه المكونات المستعملة في تحليل الظواهر النبرية والتنغيمية: الكلمة التطريزية، والمركب الصوتي، والمركب التنغيمي. وبما أن هذه المكونات اشتقت بخاصة انطلاقاً من البنية الصرفية - التركيبية، تقوم بوظيفة حيوية في العلاقة بين التركيب والصوتية. فبمجرد بناء هذه المكونات، تتوقف الصوتية عن الخروج من السطح إلى البنية الصرفية - التركيبية، ولا تلج إلا من بنية المكونات التطريزية لصياغة المبادئ النبرية والتنغيمية⁽¹⁾.

إلا أن لبحث قد تبار، في الغالب، على مستويين من هذه المستويات هما: المركب التنغيمي مركب الصوتي. وخلصت هذه الدراسات، في عمومها، إلى اعتبار المركب التنغيمي مكوناً واسعاً يشمل جملة تامة أو أكثر؛ وتكشف أنساق تكوينه عن تنوع عال بالنظر إلى البنية المكونية التركيبية، وهي تتأثر بعوامل من علم الدلالة والخطاب. أما المركب الصوتي من جهة أخرى، فهو أصغر بشكل بين وشديد لأوتباط بالتركيب⁽²⁾.

تفترض الصوتية التطريزية هرمية للمستويات؛ حيث المكونات التطريزية في كل مستوى تكون جسوراً للمكونات التطريزية الفرعية على المستوى التالي التحتي. وفق النظرية الحالية، فإن قولاً ينقسم إلى مركب تنغيمي عسى الأقل، وكل مركب تنغيمي ينقسم إلى مركب صوتي على الأقل، وهكذا. وبالرغم من اختلاف الهرميات من حيث عدد الوحدات المقترحة، إلا أنها تتفق في أن الوحدات الصغرى تندرج تحت الوحدات الكبرى. وهذا الفهم له أهمية بالغة على البنية التطريزية⁽³⁾.

وفي هذا الصدد ترى سيلكورك (1986) أن البنية التطريزية لتكون صالحة للتمثيل الصوتي ينبغي أن تتوفر على الخصائص التالية:

1. أن تتألف من مقولات تطريزية (أصواتية) من أنواع مختلفة، من قبيل المقطع، والتفعيلة، والكلمة التطريزية، والمركب الصوتي، والمركب التنغيمي، والقول.
 2. أن تكون الجملة - على سبيل الحصر - مبنية في داخل متوالية من المقولات.
 3. أن ترتب المقولات التطريزية في هرمية، وفي التمثيل الصوتي هناك تنظيم صارم في طبقات وفق تلك الهرمية، بحيث - مثلاً - لا تتداخل المكونات التطريزية فيما بينها.
 4. أن يشكل الترتيب التطريزي للمقولات التطريزية تعقيفاً سليم التكوين.
- وتأخذ سيلكورك - على سبيل المثال - الخاصيتين 1. و 2. اللتين تجعلان من (28.1) بنيةً مكوّنةً تكويناً سليماً في التمثيل الصوتي:

(1) Roussarie, E, D (2000): *Vers une Nouvelle Approche De La Structure Prosodique*, P. 95-96.

(2) Kanerva, J, M (1990): *Focusing on Phonological Phrases in Chicheŵa*, P. 145.

(3) Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 339-340.

القول	(_____)
المركب التتبعي	(_____)(_____)
المركب الصوتي	(_____)(_____)(_____)
الكلمة التطريزية	(_____)(_____)(_____)(_____)
التفصيل	(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)
المقطع (297)	(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)(_____)

إن الهرمية التطريزية هي جزء من المكون الصوتي، وهي هرمية لا تنتمي للقدرة فقط، بل تنتمي - فضلاً عن ذلك- للإنتاج والفهم، وهو ما أكدته معطيات اللغة الإيطالية، ولغات أخرى⁽³⁾ وبهذا فهي تشتق، حسب سيلكورك، انطلاقاً من البنية الصرفية- التركيبية⁽⁴⁾ عن طريق مجموعة من القواعد التي تغير التعقيد وتوفر تسميات لمختلف مستويات التقطيع المركبي⁽⁵⁾ وتشكل هذه المقاربة إجابة من إجاباتين هامتين على طبيعة العلاقة بين التركيب والصوتة وتقول هذه المقاربة الأولى بأحقية القواعد الصوتية في ولوج المؤشر المركبي التركيبي، وتشمل فقط المظاهر الملائمة للمؤشر المركبي في الوصف البنيوي لقاعدة صوتية معطاة إن هذه المقاربة المباشرة دافع عنها كليمنشر (1978)، وكايس (1985) وأودن (1987)، ولها أنصار آخرون وقد شعر بعض اللسانيين بأن الولوج المباشر للتركيب قد يجعل المكون الصوتي مفرط القوة والجبروت لذلك اقترحوا قيوداً على الكيفية التي يكون من خلالها التركيب متيسراً للصوتة. هذا القلق جعل بعضهم يقترح أن لا يكون للقواعد الصوتية ولوج مباشر للتركيب، بل تلج بالأحرى المركبات التطريزية (والحدود المركبية) التي تم بناؤها على أساس التركيب، إلا أنها لا تماثل بالضرورة أي مركب تركيبى موجود. هذه المقاربة هي نظرية الهرمية التطريزية. هذه النظرية طورت من طرف سيلكورك (1981، و1984، و1986) وحظيت لاحقاً باهتمام في نيسبور وفوجل (1982، و1983، و1986) وهيز (1989)، وشيه (1986) وآخرين⁽⁵⁾.

Selkirk, E(1986) : On Derived Domains in Sentence Phonology, P. 284

Nespor, M and Vogel, I (1982): Prosodic domains of external Sandahi rules, P. 250.

(3) باستثناء المركب التتبعي، الذي لم تصور قواعد بنائه التركيبية.

(4) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللفظ، ج. 1. ص. 189.

Bickmore, L (1990) Branching Nodes and Prosodic Categories. Evidence from Kinyambo, P. 1

وقد عرفت نظرية المجالات التطريزية مقاربات عديدة؛ وفي هذا الصدد لاحظت شين (1990) **مفصوص العلاقة بين التركيب والصواعة ظهور مسألتين:**

المسألة الأولى تخص ولوج الإخبار التركيبي ولوجا مباشرا إلى السيرورات الصوائية.

المسألة الثانية تخص نوعية الخاصيات النحوية الملائمة للصواعة.

وما دام الإخبار النحوي من المعتاد تقنيته وفق الأشجار الموسومة، فإن هناك مظهرين رئيسين اثنين **تصنيفات التركيبية:** أوسام العجرة، وهندسة الشجرة. أوسام العجرة تخصص معا التمييز المقولي (س، ف، هـ...) والدرجة المقولية Link categorical (س0، س'، س أقصى)، بينما هندسة الشجرة تقنن هرمية نحوية مباشرة، وتقنن بشكل غير مباشر، العلاقات النحوية مثل الرأس - الفصلة... وتضيف شين بأن المقاربة القائمة على النهاية The end-based (سيلكورك 1986، وشين 1987ج) والمقاربة القائمة على علاقة Relational-based (نيسبور وفوگول 1986، وهيز 1989) من البنية التطريزية تستثمران - على التوالي - هذين المظهرين للبنية النحوية¹¹.

وترى نيسبور (1990) أن إحدى القضايا الأكثر سخونة وجدلا في العلاقة بين التركيب وصواعة هي: إذا ما كانت الصواعة تملك إمكانية الولوج المباشر للتركيب أو إذا ما كانت البنية الصوائية ترمز بين مكونين وتضيف أن الاعتقاد المشترك بين مختلف أطراف هذا الجدل، في العشر سنوات الأخيرة، هو أن المجال الذي تطبق داخله قواعد التعامل الحدي الخارجية لا يكون مطابقا للمكونات التركيبية. فوفقا لمقاربة إمكانية الولوج المباشر للتركيب، تقرأ القواعد الصوائية مجال تطبيقها من قبل الشجرة التركيبية وفق طريقة من الطرق الثلاثة: بمراجعة أي من التفرعات على اليمين أو على اليسار بحساب المسافة نحوية بين كلمتين وفق عدد العجر التي تفصلها (روتنبورغ 1978) أو بتحديد ما إذا كان التحكم في علاقة مركز القيادة بين العجر التي تهيمن على الكلمتين اللتين نحن بصدددهما.

ووفق مقاربة إمكانية الولوج غير المباشر للتركيب، تتدخل قواعد بناء البنية بين البنية التركيبية السطحية وتطبيق القواعد الصوائية. ووفق مقاربة الصواعة التطريزية، فإن هذا المستوى من التمثيل هو شجرة بنية المكون.

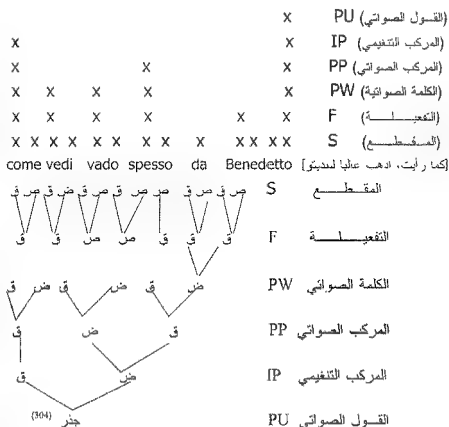
وأما وفق مقاربة البنية الإيقاعية، فإن هناك مستويين من التمثيل يتوسطان بين التركيب والصواعة. مستوى الأول هو البنية السطحية التنظيمية؛ حيث يبنى المستوى الثاني أي المدرج العروضي (سيلكورك 1986). والمدرج هو بنية هرمية غير حلقة إلى مكونات. ويتم ذكر - داخل هذه البنية - كل من قواعد أصل الخارجية والقواعد الإيقاعية.

وفي رأي نيسبور تشكل البنية التطريزية والمدرج العروضي معا مستويين دالين من التمثيل: يتوسط البنية التطريزية بين التركيب والمكون التطريزي في الصواعة المعجمية الجديدة، ويتوسط المدرج بين

¹¹ Chen, M, Y (1990): **What Must Phonology Know About Syntax?**, P 19.

الصوارة التطريزية والصوارة الإيقاعية. وتطبق قواعد الوصل الخارجية (بالإضافة إلى الداخلية منها) على هرمية منظمة داخل مكونات، بينما تطبق القواعد الإيقاعية على هرمية تتضمن فقط متواليات من دوريات بارزة. وفق هذا الرأي، يحدد السطح البيئي بين التركيب والصوارة في الصوارة التطريزية؛ ففي حالة الصوارة الإيقاعية يستطيع الباحث أن يقول بصعوبة الارتداد إلى التركيب على العموم⁽¹⁾. ويتم تقديم هذا الدمج للمدرج العروضي والهرمية التطريزية من خلال هذا المثال⁽²⁾:

(29.1)



Nespor, M (1990): *On the separation of Prosodic and Rhythmic Phonology*, P. 243-244

(2) المصدر نفسه، ص. 245. و = w، ض = s، و = ق، Root = جذر.

ويشكل هذا الدمج نموذجاً لنظرية الهرمية التطريزية، التي تقر بالولوج المباشر للتركيب، وسنقدم في القسم الموالي نموذجاً آخر للهرمية التطريزية، وهو نموذج سيلكورك (1984) وذلك بتفصيل ما دام إطار النظري الذي نعتمده لمقاربة التطريز في القراءات القرآنية.

3.3 نظرية المجالات التطريزية والبنيتان الهرميتان الإيقاعية والتطريزية في سيلكورك (1984)؛

انتقدت سيلكورك التمثيل الصوتي في النظرية المعيار واعتبرته أكثر من مجرد سلسلة من القطع قطع الصوت، والحدود) المقرنة بالبنية التركيبية؛ إذ عُرف (في صواته ما بعد النسق) أنه يتشكل من متواليات المقاطع، وأن للقطع بنية مكونة داخلية، وأن مواقعها الختامية تتطابق، في الغالب، مع ما يعرف عندنا بالقطع. لقد عُرف أيضاً بإمكان وجود أكثر من طبقة واحدة مستقلة القطع في التمثيل الصوتي، وأن فوق كل طبقة من هذه الطبقات المستقلة تنتظم انتظاماً خطياً، ملامحٌ أوحزم من ملامح صوتية (بصفتها قطعاً، فوق قطعٍ باصطلاح غولدسميث). علاوة على ذلك، لقد عرف، في التمثيل الصوتي، انتظام المقاطع بنوع من التنظيم الهرمي. ولا تعني سيلكورك بالتنظيم الهرمي مركباً من الطبقات المستقلة القطع؛ حيث يظهر أن عناصر الطبقات المختلفة لا يناسب بعضها بعضاً في الهرمية أوفي أية طريقة مباشرة ما، لكن أن تتعلق فقط مباشرة بمحور المقطع. (سُمِّثل، في طبقة واحدة مستقلة القطع، القطع النغمية المتألّفة من النطاقات النغمية والتنغيمية، وفي طبقة أخرى الملامح المُقحمة في التناغم المصوتي، وهكذا). إنما تعني بالتنظيم الهرمي، على وجه التقريب، تنظيم وحدات التحليل الصوتي داخل طبقات، منظمّة أفقياً في السطح المستوي نفسه. ما هي الطبيعة التي سيكون عليها ذلك التمثيل الصوتي الهرمي هي. بالتمام، البؤرة الرئيسة لسيلكورك (1984).

تري الباحثة أن ثمة نوعين متميزين من التنظيم الهرمي يشكلان جزءاً من التمثيل الصوتي. أحدهما؛ يمكن أن يسمى بنية مكونية تطريزية (يتضمن هذا الاصطلاح الأشجار العروضية). إنها بنية للنوع العام نفسه المؤلف في الوصف التركيبي؛ حيث تتجمع الوحدات اللسانية لغاية الآن، في وحدات، وتشكل سلامة التكوين المسماة التعقيد أو الشجرة ووحدات هذه الهرمية هي، بوضوح، المقاطع (ومكوناتها الداخلية)، وكذلك المركبات التنغيمية.

والنوع الثاني من التنظيم الهرمي ضمن التمثيل الصوتي للجملة؛ هو تمثيل بيتنها الإيقاعية. ويمكن أن يمثل للبنية الإيقاعية لكل جملة بوصفها مدرجاً عروضياً (ليرمان 1975). وهي تمثيل هرمية من الفترات الزمانية. وتتكون من هرمية للمستويات العروضية، يشكل كل مستوى بالتعاقب متوالياً من

المواقع (الفترات) التي ترمز إلى نقط في الزمن (المجرد) وتحدد فترات الإيقاع المتكررة. وليست البنية الإيقاعية للجملة شجرة، بل هي رصوف لمقاطعها مع المدرج العروضي.

وبالنظر لم تستحقه المظاهر الهرمية للتمثيل الصوتي "اللاخطي" من انتباه خاص، فإن الباحثة ترى وجوب أن يظهر في سيلكورك (1984). وما دام أن لهذا التصور للتمثيل الصوتي بنية "ات) هرمية خاصة، فإن ذلك يفرض إعادة تفكير جذري في العلاقة بين التركيب والصوتية.

لم يعد ينظر إلى التمثيل الصوتي ببساطة على أنه بنية سطحية معدلة، حيث يملك خاصياته المحددة الخاصة. إذن تشغل مسألة التأويل -وهي مسألة اقتران بين التمثيل الصوتي والتمثيل التركيبي- أهمية أكبر مما هو عليه الأمر في النظرية المعيار، وتملك قيمة مختلفة كلياً. ويجب أن ينظر إليها باعتبارها وصفاً للعلاقة بين الهرمية التركيبية، من ناحية، والهرمية (أو الهرميات) الصوتية من ناحية أخرى.

هذا التصور الغني المنبثق للتمثيل الصوتي له مضامين إضافية بالنسبة لنظرية العلاقة بين التركيب والصوتية. وتعتقد الباحثة أن المفصل "أودرجات التضام" بين قطع التمثيل الصوتي التي قد تؤثر على تطبيق القواعد الصوتية يجب أن يمثل لها بمنطق التنظيم الهرمي (أو التنظيمات الهرمية) للتمثيل الصوتي.

وعليه ترى سيلكورك باختصار، أن النظرية المراجعة للتمثيل الصوتي هي تلك المكونة من:

- أ. بنية مكونية تطريزية (تشمل متوالية من المقاطع).
- ب. طائفة من المراقي المستقلة القطع.
- ت. بنية إيقاعية، والمدرج العروضي.
- ث. تخصيص الاقترانات أو الرصوف بين هذه المستويات المختلفة من التمثيل. والنظرية المراجعة للعلاقة بين التركيب والصوتية هي تلك التي تشكل اقترانا من قبل التمثيل التركيبي داخل التمثيل الصوتي⁽¹⁾.

وبهذا تتخلى نظرية سيلكورك عن النظرية المعيار بخصوص العلاقة بين التركيب والصوتية؛ إذ تفترض أن نحو ما يتكون من نحو الكلمة ونحو الجملة، وأن علاقة التركيب بالصوتية يجب أن توصف فيهما معاً. وتفترض كذلك أن البنية السطحية التركيبية تتكون من متوالية من الكلمات (خروج نحو الكلمة)، مع تمثيلاتها الصوتية لمستوى الكلمة المستقل، وأن أطروحتها تكمن في وصف علاقة التركيب بالصوتية في نحو الجملة. وستدافع على أن القواعد الصوتية في نحو الجملة تتأثر بالبنية التركيبية فقط بطريقة غير مباشرة، رغم تأثير البنية التركيبية على البنية الهرمية في التمثيل الصوتي. وبهذا يلاحظ التمييز التصوري الهام الذي جعلته سيلكورك بين القواعد الصوتية، التي تسري في الاشتقاق من خلال التمثيل الصوتي المنتظم بشكل هرمي، وقواعد بناء التمثيل أو تحديده (مثلاً، قواعد التقطيع المقطعي، وإعادة التقطيع المقطعي، وقواعد

(1) المصدر نفسه، ص. 7-8.

تقطيع المركبات التنغيمية. وقوعد رصوف لمقاطع مع المدرج العروضي. وهكذا، التي تطبق تطبيقاً جزئياً من خلال التمثيل لتركبي السطحي. وتحدد القواعد الأخيرة الاقتران بين التمثيل التركيبي والتمثيل الصوتي⁽¹⁾

1.3.3 البنية الإيقاعية :

إذا كان ليرمان (1975) قد اقترح تمثيلاً صورياً للبنية الإيقاعية بالنسبة للغة والذي يحسده الإدعاء بأن التنظيم الإيقاعي للكلام يشابه التنظيم الإيقاعي للموسيقى. وسمي هذا التمثيل المدرج العروضي، فإن سيلكورك سترهن على أن هذا المدرج يشكل جزءاً لا يتجزأ من التمثيل الصوتي للجملة؛ ذلك أنه بمقتضى المدرج فإن أنماط النبر أو البروز يجب أن يمثل لها، وأن نظرية أنماط النبر في اللغة ينبغي أن تصاغ. ولذلك فهي ستبلور موقف برينس (1981)، و(1983)، والتي ترى فيه تصحيحاً جوهرياً حيث برهن برينس بكيفية مقنعة أن النظرية التي تنظر إلى الأنماط النبرية باعتبارها ناتجة عن طائفة من القواعد - التي تمخّذ بطريقة مباشرة رصوف مقاطع الجملة مع البنية الإيقاعية للمدرج العروضي - ليست ممكنة فحسب، بل مطلوباً بالحاج، ومفضلة عن مقاربات أخرى لتحليل أنماط النبر⁽²⁾.

وقد ارتأت سيلكورك أن تعرض، قبل تقديم المدرج العروضي، الخصائص العامة للإيقاع الموسيقي الذي يجب أن يمثلها أي نسق مصورن. فانطلقت من مناقشة كوبر وماير (1960: 3) للتنظيم الزمني للموسيقى، اللذين حددا النبضة بوصفها عنصراً من سلسلة تكرارية منتظمة، تعادل المنبهات تماماً، على سبيل المثال دقات الساعة (أو الموقنة الموسيقية). إن وجود متتالية منتظمة من النبضات يكون، بطبيعة الحال، ضرورياً لأي تنظيم ضمن الأنماط الإيقاعية. وتصبح الأنماط نفسها مستحيلة في غياب هذا الانتظام الأساس. فبالنسبة لكوبر وماير، تنتظم نبضات الزمن لموسيقى داخل أنماط عروضية:

الأوزان الشعرية هي قياس عدد من النبضات بين نبرات قليلة أو كثيرة تتكرر تكراراً منتظماً. لذا يجب، لتوجد الأوزان الشعرية، أن تنبر بعض النبضات في السلاسل نسبياً مقارنة مع النبضات الأخرى بقصد إثارة الشعور. وعندما تكون النبضات، إذن، معدودة داخل سياق عروضي، فإنها تحيل على ما يشبه النقرات، والتي تسمى المنبورة منها نبضات قوية، وغير المنبورة نقرات ضعيفة (كوبر وماير 1960: 3) وللوقوف على هذا، تقدم الرسم البياني التالي، حيث تؤخذ علامة x على أنها نقرات (نقط في الزمن) وتشير الخطوط تحتها إلى النقرات التي تكون مثيرة للشعور.

(1) مصدر نفسه، ص 8-9

(2) المصدر نفسه، ص 9-10

(30.1):

X X X X X X X X X X

يسمى كوبر وماير النبضات هنا نقرات، لأن تلك النقرات التي تثير الشعور (أي المنسورة) تنتظم داخل أنماط عروضية؛ يعني، أنها تتكرر بطريقة منتظمة وفي هذه الحالة في شكل تناوبي ثنائي بكيفية صارمة. (بالنسبة لكوبر وماير، النقرات ذات الخطوط التحتية هي النقرات القوية؛ والأخريات ضعيفة) لتذكر أن ما يسميه كوبر وماير أوزانا شعرية في الموسيقى هي ما ستسميه سيلكورك الإيقاع، التي تستعمل هذا التناظر الموسيقي، كما فعل ليرمان (1975)، لمباشرة تحليل إيقاع الكلام وتضمينه التمثيل اللساني. الآن، في التنظيم الزمني للموسيقى، هناك هرمية للمستويات (كوبر وماير 1960: 4-5) كل مستوى مع نقراته القوية والضعيفة؛ يعني أن هناك مستويات مختلفة من النبضات، والتي تنظم في كل مستوى داخل أنماط عروضية⁽¹⁾.

ومن هاهنا نخلص سيلكورك إلى وجوب أن يُقدّم أي تمثيل للتنظيم الإيقاعي في الموسيقى أو أي نسق للتنظيم الإيقاعي مائل له، تمثيلاً للنبضات أو النقرات، قصد التمييز بين النقرات القوية والنقرات الضعيفة، وبين المستويات المتنوعة حيث يمكن أن تحصل الفوارق بين القوية منها والضعيفة. وما المدرج العروضي، المقترح من لدن ليرمان (1975)، إلا تمثيلاً من هذا القبيل.

وفي هذا الصدد تقدم (31.1) مدرجا عروضيا سالم التكوين:

(31.1):

X X
X X X
X X X X X X X
X X X X X X X X X X X X X X

تسمى المستويات العمودية: مستويات المدرج العروضي، أوتدعى اختصاراً: مستويات عروضية. وتُقدم العلامات في المستوى العروضي الأدنى بصفتها أنصاف النقرات. وتقدم كل العلامات في المستوى العروضي الثاني فما فوق بصفتها نقرات. وتقدم النقرة (أو نصف النقرة) التي لا تتطابق مع نقرة في المستوى

(1) المصدر نفسه، ص. 10 - 11.

عروضي الأعلى لثالي على أنها نقرة (أو نصف نقرة) ضعيفة. وتقدم النقرة (أو نصف النقرة) التي لا تطابق مع نقرة في المستوى العروضي الأعلى التالي على أنها نقرة (أو نصف نقرة) قوية.

يلاحظ على تمثيل المدرج نفسه انعدام ما يعصف طبيعة النبضات الدورية (الأنماط العروضية) في مستوى عروضي مبدئياً، أي شكل من الأشكال التي ينقطع العقل يمكن أن يوظف في التنظيم الإيقاعي وأن يمثل له من خلال المدرج العروضي ولوقع - كما يتبدى من خلال عدد من أنواع الأنشطة المنظمة إيقاعياً سواء كانت موسيقى أوركسترا، أو طريقة المشي العسكرية الكلاسيكية الغربية، أو كانت تلفظ تقاطع اللغة - ثمة ميل ووجه إلى حدوث تناوب بين النقرات القوية والضعيفة. وقد يصادف الدارس - على سبيل تنويع التنظيم المثنوي - نقرات ثلاثية (نقرة قوية أرفقت بمتوالية من نقرتين ضعيفتين)، لكن، فيما يبدو، ينظر إلى المجموعة الرباعية بصفتها مثنويتين. إذن قد تكمن بعض مبادئ التناوب الإيقاعي العامة خلف الأنماط المتفق عليها. وتقدم الباحثة الصورة الرئيسة لهذا المبدأ في (32.1):

(32.1): تتدخل في النهاية بين نقرتين متتاليتين قويتين نقرة ضعيفة وفي الغالب نقرتان ضعيفتان⁽¹⁾.

وفي سبيل تفحص الأنماط الإيقاعية في اللغة تفحصا لسانياً، تستلح الباحثة نموذجاً للتناوب الإيقاعي:

2.3.3 دور البنية الإيقاعية في الوصف اللساني:

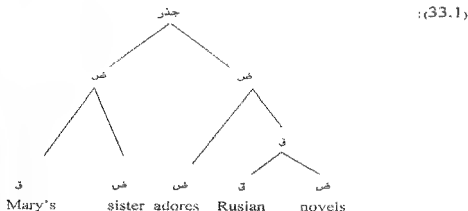
تتمثل أطروحة ليرمان - التي تدعمها سيلكورك وتقدم في سبيلها حقائق إضافية - في كون التنظيم الإيقاعي للغة الطبيعية يناظر التنظيم الموسيقي. والأطروحة - على وجه التحديد - هي كالتالي: من المناسب تحليل إيقاع القول على أنه حصوف لمقاطع مع المدرج العروضي، الذي يتحكم في شكله المؤقت مبدأ التناوب الإيقاعي. يمكن أن يؤول موقف ليرمان بخصوص موقع التنظيم الإيقاعي في الوصف اللساني بأن التنظيم الإيقاعي للكلام هو ظاهرة ظاهرية نسبياً، نتجت باعتبارها جزءاً من الإنجاز الأصواتي للتمثيل الصوتي الأساس ذي الخصائص المختلفة جداً. يمثل، وفق هذه النظرية، حصوف المدرج العروضي للمجمل على أنه ميل نحو توافق isochrony المقاطع المنبورة (=تساويها الزمني)، وقد يعبر، بصفة عامة، عن المدد النسبية للمقاطع.

لقد أسند ليرمان (1975)، وليرمان وبرينس (1977) للمدرج العروضي دوراً في وصف الشروط التي تسري تحتها قاعدة تغيير نبر اللغة الإنجليزية، لكنهما لم يسندا إليه دوراً في وصف الأنماط الأساس للنبر، أو البروز، في اللغة. بالنسبة لليرمان (1975)، يتطلب وصف النبر ما يلي (أولاً) تمثيلاً لتنظيم الأقوال في شكل عروضي.

و(فيما بعد) تمثيلا لتنظيمها وفقا للمدرج لعروضي وال قالب المشكل هو نسق علاقات نسبي المستمدة من بين عناصر القول (مقاطعه، وكلماته، ومركباته). وبالنسبة له أيضا إنه تمثيل وفق سبب الشجرة ذات التفريع الثنوي وعمرها الموسومة بـ (ق) (قوة) و(ض) (ضعف) إنها الشجرة لعروضية وبهذا يضع ليرمان (1975)، وليرمان وبرينس (1977)، وأعمال أخرى أكثر حداثة في التراث العروضي، نمطا نبريا مجردا بوصفه جزءا من الوصف اللساني، والذي يكون مستقلا عن المدرج العروضي لكنه يتوسط بين المدرج وبين لبنية التركيبية للجملة.

ويقترح ليرمان وبرينس أن تمثل فقط علاقات البروز النسبي فوق مستوى الكلمة بتدليل عجز الشجرة التركيبية السطحية للجملة بالوسمين: (ق وض).

وبهذا التحليل، تصبح قاعدة النبر النوي للإنجليزية مجرد وسم لعجرة الجهة اليمنى (ق) (وسم يتبع أن أختها ستصبح (ض)). وبذلك يسند النمط النبري لجملة Mary's sister adores Russian novels [تولع أخت ماري بالروايات الروسية] في (33.1) على النحو الآتي:



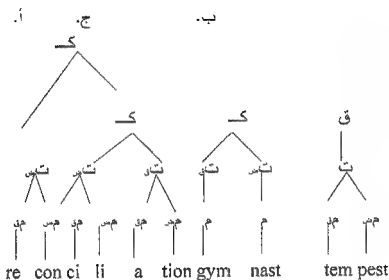
لم تمثل ليرمان وبرينس نبر الكلمة كلية بوصفه أشجار موسومة بـ (ق/ض)، لكنهما احتفظ بالملصق [نبر]، أما الآن فهو مجرد ملصق مثنوي للتعبير عن الفرق بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة⁽¹⁾.

وبهذا تستنتج سيلكورك، انطلاقا من ليرمان وبرينس (1977)، ضرورة التمثيل لعلاقات البروز بين المقاطع المنبورة - سواء داخل الكلمة أو المركب - والأشجار العروضية تمثيلا منتظما. وتلاحظ الباحثة أن مقترحاتهم تسببت في بزوغ اتجاه مثير، وإن كان متطرفا في البحث، في نبر الكلمة بمخاصة. وقد طور أصحابه (الذين أحالت عليهم) نظرية للوسائط متضمنة في نظرية كلية للنبر (على

¹ المصدر نفسه، ص. 12-13

مستوى الكلمة، وتثري سيلكورك هذا التحليل بالقول: إن تمثيل شجرة التفرع الهرمي بنحول تمثيلا ووصفا لأخاط نبر الكلمة التي تتخلص كليا من ملمح [نبر] وهذا الإغناء يتضمن تقديم وحدات البنية المكونية التطورية ضمن الوصف، وبصفة خاصة، وحدات المقطع، والتفعيلة، والكلمة (التطورية) وبهذا التفصيل، تقدم تمثيلها البديل في (34.1):

(34.1)

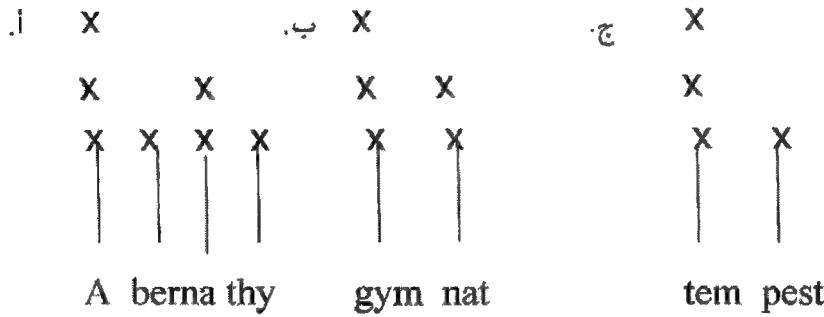


يمثل المقطع المنبور (م) هنا باعتباره مقطع التفعيلة (ت) القوي (أو الأقوى). والمقطع غير المنبور هو المقطع الذي يكون ضعيفا. يتم تجاهل وصف توزيع المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة في الكلمات في القواعد التي تسند ملمح [+نبر]، لكن القواعد التي تشير - ضمن أشياء أخرى - إلى ما يشكل تفعيلة سليمة التكوين في لغة معينة، من خلال طبيعة المقاطع المكونية غالبا. في هذا الرأي، التفعيلة هي وحدة لوصف تأليف الفونيمات، مثلها مثل المقطع. ويتم التمثيل - حديثا - لشكل النبر المجرد للكلمات والجمل، في النظرية العروضية، وفق البنية المكونية التطورية مع وسم العجرب (ق/ض). ورغم أن البحث غالبا - في الإطار النظري العروضي - لم يعن إمكانية المدرج العروضي في الوصف اللساني. فإن نظرية ليرمان لنمط النبر المجرد - والتي ترجمت في نهاية المطاف إلى تمثيل مدرج عروضي - هي نظرية مفترضة.

لقد برهن برينس (1981)، و(1983)، رغم ذلك، على ضرورة استبعاد المدرج العروضي من نظرية النبر، وعلى ضرورة منحها دورا أساسا في التمثيل لعلاقات البروز وفي نظرية أنماط البروز. وهو الموقف الذي عملت الباحثة على بلورته⁽¹⁾.

إن مفاهيم "منبور"، و"غير منبور"، ودرجة النبر" تمثل تمثيلا صريحا في رصوف المقاطع مع المدرج. ففي اصطلاحات المدرج، يكون المقطع المنبور مقطعا واحدا الذي يرصف مع النقرة (أو النقرة الأساس، أونصف النقرة القوية، إذ يتساو الكل وفق هذا التعريف)؛ والمقطع غير المنبور هو المقطع الذي يكون مرصوفا مع نصف نقرة ضعيفة. واعتبارا لدرجات النبر، يكون للمقطع الواحد نبرا أقوى من نبر مقطع آخر إذا رصفت النقرة مع المقطع الأول المتطابق مع النقرات في مستوى عروضي أعلى من تلك النقرات المرصوفة مع المقطع الثاني. لنلاحظ في ضوء ذلك الأنماط النبرية التالية:

(35.1):



للمقطع الأول في كل الحالات، النبر الأكبر (وهو البروز الغالب)؛ إنه المقطع الوحيد الذي يكون مرصوفا مع النقرة في المستوى العروضي الأعلى. في (35.1أ)، يكون المقطع الأول والثالث منبورين (مقترنين بالنقرات)، ولا ينبر المقطعان الآخران. وينبر المقطع الأول والثاني معا في (35.1ب)، وليس هناك مقاطع غير منبورة. وفي (35.1ج)، يكون المقطع الأول منبورا، ويكون الثاني غير منبور. ولنظرية المدرج العروضي الوسيلة لتمثيل الفوارق المطلوبة قصد تحليل النبر تحليلا متبصرا، على مستوى الكلمة أو على مستوى أعلى⁽²⁾.

لقد دافع ليبرمان وبرينس (1977) عن نظرية علائقية لتمثيل النبر، وقدموا نظرية خاصة للتمثيل العلائقي، وهي الشجرة العروضية، وخلافا لهذه النظرية -والتي عرضناها سابقا- ترى سيلكورك من خلال

(1) المصدر نفسه، ص. 14 - 15.

(2) المصدر نفسه، ص. 15 - 16.

نظريتها للمدرج العروضي. أن المقطع لا يكون منبورا إلا إذا رُصف مع نقرة قاعدية في المدرج العروضي. وأنه ليس ثمة ما يعوق متوالية المقطع عن الرصوف مع النقرات القاعدية. وبهذا المعنى. لا يكون 'النبر' علائقيًا في نظرية المدرج العروضي. يجب أن نسجل أن النقرة القاعدية المرصوفة مع المقطع في النظرية الحالية هي النقرة المماثلة للمقطع القوي في التفعيلة. في نظرية الشجرة العروضية المراجعة. والتي تتضمن المكونات التطريزية بوصفها جزءًا من تمثيل النبر. ووفق النظرية الأخيرة. من الممكن بالنسبة للتفعيلات أحادية المقطع أن يعقب بعضها بعضًا. وإذا من الممكن لمتوالية من المقاطع أن تنبر - أي يمكن نبر المقطع دون الالتفات إلى جواهر (سيلكورك 1980 ب). هناك أيضا معنى ثان حتى لا يكون النبر علائقيًا: في بُر الكلمة يكون المقطع على الدوام - أشد بروز. من المقطع الذي يكون منبورا فقط. ويتم التمثيل لهذا البروز الأكبر في نظرية شجرة العروضية باعتباره رصوفا مع مستوى عروضي ثالث أو مستوى أعلى. ولضبط هذا البروز الأكبر نلزم لنبر الكلمة الرئيس في نظرية الشجرة التطريزية (العروضية). قد يشترط أن المقطع الأقوى في كلمة تطريزية. يُؤوّل باعتباره المقطع الأبرز من المقطع الأقوى في تفعيلة معينة فقط.

تمنح إذن. نظرية المدرج العروضي للنبر تمثيلا متسقا للمظهرين العلائقي وغير العلائقي معا من أنماط نبر الكلمات (والمركبات). بينما تعبر نظرية الشجرة التطريزية (العروضية) عن مفاهيم علائقية بواسطة الأشجار الموسومة بـ (ق) و (ض). ومفاهيم غير علائقية عبر تنظيم الشجرة في مكونات تطريزية. يستعين سيلكورك فيما يلي أن تمثيل الأنماط النبرية المتجانسة والمقيدة الذي يقدمه المدرج العروضي هو تمثيل كاف للقيام بمهمة الوصف. وعلاوة على ذلك فهو يوفر الأساس لتوضيح عدد من ظواهر النبر المتعاقبة⁽¹⁾.

ولكن سيلكورك - وهي تكشف جوانب القصور في النظرية المعيار والنظرية العروضية - تبحث عن نظرية للنبر لا تمكن فقط من تقديم تمثيل ملائم لأنماط النبر. ومن تقديم تحليل متبصر لأنماط النبرية في لغات معينة. ولكنها. فضلا عن ذلك كله. تؤسس لنظرية بخصوص طبيعة النمط النبري الممكن في اللغة. ولتقدم البديل من خلال النظرية الإيقاعية للنبر. وتقول: إذا كان رصوف المقاطع مع البنية الإيقاعية من قبيل المدرج العروضي هو التمثيل. عندئذ تكون هذه الأنماط مرجوة. وبالنسبة لبنية الإيقاعية فإنها تخضع في اللغة وفي أي نشاط إنساني آخر. لبعض المبادئ من قبيل 'مبدأ التناوب الإيقاعي' (PRA). الذي يتضمن تنحادي التنازع واللمح الإيقاعيين في كل المستويات العروضية. كما يضمن مثول النقرات وأنصاف النقرات القوية في الفواصل المنتظمة: أي مثول تقريتين أو ثلاث نقرات أو نصفين أو ثلاثة أنصاف مقابل نقرة قوية سابقة أو تالية. ويظهر أن الأنماط المقدمة في اللغات المعتمدة تُساير هذا التنظيم: إذ تشترك النقرات. فوق

لمستوى العروضي الثالث، في تقارب نقرتين أو ثلاث نقرات قاعدية فيما بينها. وذلك على مستوى النقرة لقاعدية إنه اشتراط شديد الاتساق بالنسبة للنقرات أن يصبح النصفان متقاربين. ولا تتاح القرت الثلاثية إلا في الحالات الخاصة وتكون الأطروحة، فيما بعد، أن تكون لنظرية المدرج العروضي القدرة على تفسير هذه الأنماط النبرية⁽¹⁾.

إن نظرية الأنماط النبرية التي تقترحها سيلكورك، تنتج عن الأثر الموحدة لنوعين من القواعد،

ومنها:

1. قواعد رصوف النص مع المدرج (TGA).

2. قواعد تناغم المدرج (GE).

إن النص هو بنية سطحية، وقواعد رصوف النص مع المدرج تؤسس جزءاً من المدرج، راصفة بعض المقاطع مع النقرات فوق المستويات المتنوعة بفضل تكوينها الداخلي و/أو موقعها داخل المجالات التركيبية الخاصة. إن قاعدة النبر النووي تمثل قاعدة من هذا القبيل وتنشئ قواعد رصوف النص مع المدرج موضع ثابتة للبروز، وعنها تنبع التناوبات الخاصة جداً للأنماط النبرية، المقحمة بقواعد تناغم المدرج. وهكذا تكمل قواعد تناغم المدرج بناء المدرج، والتي تتحدد من خلال المدرج وحده وتسري على كل المستويات العروضية. ويكمن دورها في ضمان أن يكون المدرج إيقاعياً بالفعل، ليطابق مطابقة تامة مبدأ التناوب الإيقاعي. إن التغير النبري أو قاعدة إيقاع اللغة الإنجليزية هي قاعدة من هذا القبيل. في هذا التحليل، تنتمي قواعد تناغم المدرج وقواعد رصوف النص مع المدرج سوياً إلى المكون الذي يحدد الاقتران بين التمثيل التركيبي السطحي والتمثيل الصوتي التحتي.

وبهذا نخلص سيلكورك إلى أن البنية الإيقاعية للقول هي، في حقيقة الأمر، أكثر من مجرد تمثيل لأنماط بروز مقاطعها. ولنقرات المدرج التي ترصف مع المقاطع. لقد اقترح ليرمان (1975) أن يتضمن المدرج العروضي للقول أيضاً مواقع المدرج الصامتة، وهي موقع ليست مرصوفة مع المقاطع، التي يحدد حضورها على أساس البنية التركيبية للقول. (ويجمل أيركرامي (1968) عليها بصفتها نبرات صامتة). يؤخذ ليرمان هذه المواقع الصامتة لتكون الوسيلة التي تفسر ظواهر الوقف والطول الختامي الخاضعة في الظاهر للتركيب. وستسمي سيلكورك هذه المواقع: التقطيع الزماني التركيبي أو مفصل الجملة.

تتكون، باختصار، البنية الإيقاعية للجملة من المدرج العروضي الذي يحتوي على أحياز مدرجية التي ترصف مع المقاطع، والتي تتيح تمثيل أنماط البروز. كما تحتوي على أحياز مدرجية، والتي تتيح تمثيل

الطليح الزمني التركيبي أو المفصل. وبهذا نرعم سيلكورك أن تمثيل البنية الإيقاعية لجملة Abernathy gesuculat [لوحث أيرناتهي]، على سبيل المثال يصبح (36.1) كما بني، حيث مواقع الخطوط النحنية هي أحياز صامتة.

(36.1)

Ab ern athy ges ti cu la ted

لا شيء مؤهل بهذا الربط لإثبات وجوب أن توجد مواقع في البنية الإيقاعية تحتاج إلى رصوف مع مقاطع توفر دليلا هاما بقصد تفسير البنية الإيقاعية بصفتها استقلالا للقطع عن تنظيمها في مقاطع.

الجملة 'لتجاوز' محدد للمقاطع والقطع وفق المدرج، يجب إذن أن يستتج أن المدرج يظهر عند نقطة مذكورة في الاشتقاق الصوتي. وستفترض أنه يظهر في التمثيل الصوتي (التحتي)، (ص 1) وهو خرج تحويل تركيب والصوتاة. يجب أن يسجل هذا الموقف، بأنه الوحيد الذي يتماشى في ذات الوقت مع حقيقة أن بعضا من) علاقات التقطيع الزمي المثلة في المدرج تحدد مباشرة بواسطة البنية المكونية السطحية للقول مع الفرضية المقيدة المتمثلة القاضية بأن البنية التركيبية ليست متاحة للصوتاة (أو الأصواتية)، لقد كان، فيما يخص، التحويل من التمثيل التركيبي إلى التمثيل الصوتي (عن طريق قواعد البناء) تحويلا تاما. إن منح المدرج العروضي مكانا في التمثيل (التحتي)، (ص 1) لا يدفعنا إلى استنتاج أن رصوف المدرج العروضي هو التمثيل الواحد والوحيد فقط للنمط النبري لقول ما، رغم أن ذلك التمثيل نفسه يتوقف أيضا، على بنية مكونية نظريية. إن تقديم هذا الأمر، يمكن أن يستضيف كليا نظرية مثل نظرية ليرمان. ووفقها يمثل أنماط التبر أساسا من خلال البنية المكونية التطريزية (الأشجار العروضية)، ووفقها تنقل البنية المكونية التطريزية تقريبا متزامنا مباشرا إلى رصوف المدرج العروضي للجملة. إن تقديم هذه المقاربة، نظرية التبر - يعني نظرية المفهوم أن النمط النبري الممكن في اللغة - سيقولب من خلال البنية المكونية التطريزية. إن أطروحة سيلورك ظالفة لأطروحة برينس (1981)، و(1983). أطروحتها هي:

أن يتم التمثيل لأنحاط النبر من خلال صفوف المدرج العروضي فقط.

أن تقوالب نظرية أنماط النبر الممكنة من خلال نظرية رصوف المقطع مع المدرج¹

وبهذا تلتزم سيلكورك التزما قاطعا أن يكون رصوف المدرج العروضي للجملة هو التمثيل
الأوحد لعلاقات بروز النبر في الجملة كما في الكلمة.

3.3.3 الهرمية التطريزية :

1.3.3.3 المقطع :

ذُكرت سيلكورك بأن المقطع لم يكن له موقع في الصوارة التوليدية المعيار (المثلة في النسق)، رغم
اعتراف أغلب النظريات الصوتية الأخرى بأهميته الأساس. وفي العقود الأخيرة أعطت الأبحاث للمقطع
في الإطار النظري التوليدي، موقعا دائما وواسعا في النظرية، بوصفه في الوقت ذاته وحدة للتمثيل الصوتي
ووحدة يعبر من خلالها عن عدد من التعميمات بخصوص التمثيل والقواعد الصوتية. إن المقطع هو الخاف
الأنموذج لوحدة من البنية المكونية التطريزية، وبذلك سيوفر نقطة مرجعية في مناقشة وضعية كثير من
الوحدات الهرمية الأخرى في النظرية.

لقد أصبح اليوم مفهوما أن المقطع هو وحدة فوق مقطعية، وذلك بفضل الأعمال الرائدة في
التراث التوليدي من قبيل أعمال هوبير (1972)، و(1976)، وفينمان (1972)، وهوارد (1971)، الذي
حدد المقاطع من خلال الحدود المقطعية، وقد اقترح كاهن (1976)، وأندرسن وجونز (1974) -
المقطع هو وحدة منفصلة تمثل فوق السلسلة القطعية، وتقرن بها المقطع. وبرهنت سيلكورك (1978)
من جهتها، كما برهن كيارسكي (1979)، وماكرثي (1979) وب، وهالي وفيرينو (1979).
وآخرون على امتلاك المقطع بنية مكونية داخلية، وعلى كون المقطع ستصبح السلسلة الختامية للبنية
ومثلت هذه الأعمال إجابة على نظريات المقطع المبكرة من قبيل: نظريات إساك وإساك (1947)،
وكريلويس (1948)، وفادج (1969). لقد اقترحت الدراسات الحديثة أن المواقع الختامية لهرمية بنية
المقطع هاته هي مواقع حاملة للأنواع، وأن تلك المادة القطعية تمثل فوق طبقة (أوطبقات) مستقلة
القطع، وتنفصل عن تلك المواقع الختامية، ولكنها تقرن بها من خلال قواعد متينة.

هذا الانعطاف الحديث للنظرية التي تنبأها سيلكورك، يشكل فيه المقطع وبنية الداخلية نواة
التمثيل الصوتي أو محوره الذي تقرن به المقطع فوق طبقات مختلفة مستقلة القطع. بناء عليه، تدعي
سيلكورك استعمال اصطلاح هالي وفيرينو (1980)، وهو نظرية الصوارة الثلاثية الأبعاد⁽¹⁾. في هذه

⁽¹⁾ يمكن مراجعة النظرية تفصيل في لمصدر المشار إليه، أو من خلال لترجمة التي قدمها للمقال حنون مبارك، والعلوي أحمد
تحت عنوان الفونولوجيا ذات الأبعاد الثلاثية.

النظرية، إن تحديد مقطع ممكن بالنسبة للغة والاقترانات القطعية الممكنة بها تعبر عن تعميمات أساس في تأليف الفونيمات. وينظم التكوين القطعي للقول من خلال بنية اللغة المقطعية ومن هاهنا، ستمثل سيلكورك لحنوى الجملة المقطعي والقطعي بصفته متوالية من المقاطع (م) والتي تكتب تحتها في الإملاء المعيار متوالية من القطع، مثلاً:

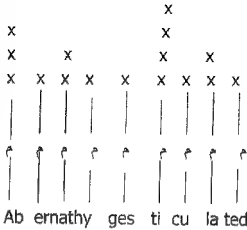
(37.1):



A ber na thy

لقد تم الاعتراف، على نطاق واسع، بأن الظواهر النغمية تلزمها نظرية مستقلة القطع؛ حيث يمثل الأنغام تمثيلاً مستقلاً للقطع بوصفها متوالية من الوحدات فوق طبقة منفصلة عن الطبقة القطعية أو المقطعية. قد ينظر حالياً لعلاقة النغم بالمقطع على أنها مجرد حالة خاصة لطائفة من العلاقات العامة بين الطبقات المستقلة القطع وأغور المقطعي، في بعض اللغات، قد تملك الصريقات أو الكلمات المفردة لحنها النغمي الخاص، وفي لغات أخرى قد يحدد اللحن النغمي فقط بحسب مجال معين وواسع، مثل تقطيع المركبات النغمية في لغات أخرى جامدة قد تتكون نطاقات العلو الموسيقي من إسهام نغمي وتنغمي في الوقت ذاته. لكن على كل حال، تحقق الوحدات النغمية المستقلة القطع وفق التكوين القطعي للقول. ويخضع اقتران النغم بالمقطع لشروط سلامة التكوين الكلية والخاصة بلغة معينة. وعن طريق هذه الشروط تنصص شروط اللغة الخاصة عن عدد الأنغام التي يمكن أن تقترن بالمقطع، وهي التي قد تعمل جيداً على خلق مرجعية حاسمة بالنسبة لبنية المقطع الداخلية.

ويمكن أن ينظر إلى رصوف مقاطع القول مع المدرج العروضي - والذي سيأخذه سيلكورك ليكون تمثيلاً لأنماط بروز القول - بصفته مثلاً خاصاً لاقتران المقاطع مع طبقة مستقلة القطع. إذن يكون حصراً، تمثيل البنية الإيقاعية لـ gesticulated Abernathy على النحو التالي، حيث تتوسط متوالية المقطع العلاقة بين المقاطع والمواقع في المدرج العروضي:



(في مناقشة البنية الإيقاعية، ستغيب سيلكورك المحور المقطعي في التمثيل، لغرض التبسيط المعلمي. مثلاً البنية الإيقاعية كما في (36.1) ليس إلا⁽¹⁾).

وبهذا ترى سيلكورك، أن للمقطع مكاناً حيويًا في نظرية التمثيل الصوتي ودوراً حيويًا في نظرية تحديد طبيعة التمثيل الصوتي الممكن بالنسبة للغة؛ إذ يتحكم عدد من القواعد في صف التمثيلات الصوتية للجمل الخاصة والمحددة من خلال متواليات مقطعية نووية أو محورية. بعبارة أخرى، إن للمقطع مكاناً مركزيًا في التحويل من التمثيل التركيبي السطحي إلى التمثيل الصوتي التحيي.

للمقطع أيضاً دور رئيس في الاشتقاق الصوتي، وفي التحكم في تطبيق القواعد الصوتية؛ فعلى سبيل المثال: يشغل المقطع باعتباره مجالاً للقواعد الصوتية؛ يحدد متواليات القول الفرعية التي قد ينحصر تطبيق القواعد داخلها. لقد صار معلوماً أن مفاهيم 'موقع المقطع الاستهلاكي' و'موقع المقطع الختامي' وفي ما يشبه المقطع، هي مفاهيم ضرورية في نظرية القواعد الصوتية، للتعبير عن تعميمات بشأن عدد من الظواهر الصوتية. وبهذا تكون بنية القول المقطعية نافعة في تحديد علاقات القطع داخل المتواليات التي تكون، في نهاية المطاف، على صلة وثيقة بالنطق⁽²⁾.

وبهذا تصل سيلكورك إلى الحديث عن دور البنية المقطعية في العلاقة بين التركيب والصوتية. وبهذا الشأن فهي ترى أن إعطاء الدور المركزي لبنية المقطع في التمثيل الصوتي. يكون هاماً في تحديد

Sellurk, E.O (1984) *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*. P. 22-24

كيفية التي يمكن أن يخضع من خلالها الانتظام في مقاطع لتمثيل الجملة التركيبي. (ذلك أن الباحثة تحيل على بنية الكلمة وبنية المركب في الوقت ذاته من خلال التمثيل التركيبي). وتوفر مقترحين متعلقين بهذا الشأن.

المقترح الأول: تنجزاً الصريفات تجزئاً مقطعيًا بصفحتها مفردات معجمية، أو تجزئاً في معرض الدورة السلكية الأولى. وهناك شروط سلامة تكوين لغة خاصة، والتي ستسميها الباحثة: قواعد تكوين المقطع القاعدي. وتصلح أن تشكل قواعد الحشو في هذه التمثيلات المعجمية وأن تفهم التقطيع المقطعي الاستهلاكي، وتحدد طبيعة المقطع الممكن بالنسبة للغة.

المقترح الثاني: يعاد -سلكيًا- رصوف بنية المقطع الأصلية هاته في حدود الصريفات والوحدات العليا من البنية الصريفية والتركيبية على التوالي. هذا يعادل القول: إن هناك إعادة تجزيء مقطعي على التوالي لمجالات سلكية عليا (كيارسكي 1979). ويحتمل وجوب تمييز نوعين من إعادة التجزيء المقطعي جزئياً: إعادة التجزيء المقطعي وفق قواعد تكوين المقطع اللغوي القاعدي (BSC) للغة، وإعادة التجزيء المقطعي وفق قواعد تكوين المقطع القاعدي (BSC) لتقيد مجالات الكلمة الداخلية. علاوة على ذلك، يبدو أن احتمالات إعادة التجزيء المقطعي داخل الكلمات، في السياقات المركبة، لا تحدد مباشرة بمنطق البنية التركيبية (بواسطة قواعد التوازي التطريزي التركيبي)، لكن بالأحرى تحدد بواسطة التقطيع الزمني التركيبي للجملة ويتجاوز المقاطع المحددة بمقتضى المدرج. وإذا اتضحت صحة هذا حقاً، ربما يجب إذن تأويل إعادة التجزيء المقطعي المركبي باعتبارها ظاهرة المستوى المستجذ، السارية، علاوة على قواعد الوصل الخارجي، على التمثيل الصوتي المحدد تحديداً كاملاً؛ إنها لا تشكل جزءاً من التحويل بين التركيب والصوتية.

إن تطبيق القواعد الصوتية قد يعكس البنية المكونية السطحية للجملة، لكن فقط بطريقة غير مباشرة، لأن حدود المقاطع قد تتوافق مع حدود المكونات التركيبية، ولأن بعض القواعد الصوتية قد تملك مجالات بنية المقطع.

وبهذا توفر بنية المقطع رابطاً من الروابط الـيَّينية الحيوية بين التركيب والصوتية⁽¹⁾.

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 25 - 26.

2.3.3.3 المكونات فوق المقطعية :

افترضت سيلكورك في أعمال سابقة أن تُشكل هرميةً غنيةً للمكونات أوللمقولات النظرية جزءاً من التمثيل الصوتي. وقد اقترحت أن تتضمن الهرمية بالنسبة للإنجليزية المقولات التالية على الأقل⁽¹⁾:

(39.1):

- المركب التنغيمي.
- المركب الصوتي.
- الكلمة النظرية.
- التفعيلة.
- المقطع.

وعلاوة على ذلك اقترحت أن تهيمن مقولة المستوى (أ) في الهرمية مباشرة على (متوالية من) مقولات (أ-1) (سيلكورك 1981). (إذا افترضنا مع الباحثة أن المقطع: هو المستوى 1، فإن العناصر الأخرى ستكون هي المستويات 2،...ن). وسمت هذه الفرضية: فرضية الطبقة الصارمة، واعتبرتها فرضية عمل نافعة. ولكل وحدة من الوحدات فوق المقطعية ضمن هذه الهرمية إمكانية القيام بدور في الوصف ضمن علم تأليف الفونيمات في الكلمات و/أو المركبات (متضمنة أشكالها النبرية)، وفي وصف الأنماط النغمية، ومجالات تطبيق القواعد الصوتية. وتعتقد سيلكورك أن من الضروري، إقامة الحجة من جديد على وجود المكونات فوق المقطعية النظرية، حتى يتضح أن بعضاً من الظواهر الصوتية، التي في اعتقادها توفر تعليلاً لهذه الوحدات العليا من البنية، تلقى تفسيراً جيداً من خلال رصوف المدرج العروضي للجملة. إن بعضاً من هذه المقولات سيختفي كلياً من ذخيرة البنية التركيبية؛ والبعض الآخر سيمنح دوراً مختزلاً جداً في الوصف الصوتي⁽²⁾.

1.2.3.3.3 المركب التنغيمي:

تعتبر سيلكورك أن هذه الوحدة تطابق امتداد الجملة المقترن بنطاق تنغيمي أولحن خاص. إن الجملة قد تطابق مركباً تنغيمياً واحداً أو أكثر. ويتضمن المركب التنغيمي، على العموم، مادة تنتمي لمتوالية من الكلمات و/أو المركبات، وليس ضرورياً أن يشاكل مكونات البنية التركيبية كافة.

(1) استبعدت القول من هذه اللائحة، لأنها تعتقد أن هناك تعليلاً ضعيفاً بالنسبة له، ولأنه يتسبب في جدال عقيم.

(2) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P.27 -26

وترى أن ثمة تقطيعين ممكنين للمركبات التنغيمية بالنسبة لجملة Abernathy gesticulated [وتمت إيراثني].

(40.1): م ت (Abernathy gesticulated) م ت
م ت (Abernathy) م ت (gesticulated) م ت

يُعَلَّل وجود المركب التنغيمي أولا بضرورة تحديد النطاقات التنغيمية وفق وحدة التمثيل المعينة في تكون أوسع من الكلمة والمتغير معا ضمن الامتداد. هذه الوحدة لا يمكنها أن تكون وحدة تركيبية، لأن حركية التركيبية التي تقترن بالنطاق التنغيمي قد لا تكون مكونا للبنية التركيبية. ولا يحدد صفوف المدرج عروضي للجملة أي وحدة في التمثيل. وبهذا تصل، في اللغات ذات النطاقات التنغيمية الخاصة، إلى جعل مركبات التنغيمية جزءا من البنية المكونية التطريزية للتمثيل الصواني⁽¹⁾.

وتنقد سيلكورك تمسُّك غالبية الدراسات في التراث التوليدي بتحديد البنية التركيبية السطحية للجملة، بشكل أو آخر، تقسيم الجملة إلى مركبات تنغيمية. وترفض هذه الفكرة، لصالح فكرة أخرى؛ وهي فكرة المحور التي تملك جذورها في أعمال سابقة، وهي تقتضي بأن تحديد ما يمكن أن يكون مركبا تنغيميا هو، خصوصا، دلالي الخاصة. وموَّدى ذلك بالنسبة لهاليداي (1967)، مثلا، أن المركبات التنغيمية هي وحدات البنية الإخبارية.

وتتمثل فرضيتها الخاصة في كون مكونات المركب التنغيمي المباشرة يجب أن تحمل إما علاقة موضوع رأس بغيرهما، أو علاقة معدّل (حصري) للرأس لغيره. وقد ينظر إلى هذه الفرضية على أنها محاولة تخمينية للفكرة القائلة: إن المركب التنغيمي هو وحدة معنوية. وتطبيقا لهذه الفرضية الأساس، تقترح أن يسند إلى المركبات التنغيمية للجملة بنيتها السطحية وذلك بطريقة حرة، وأن تكون تلك التقطيعات إلى مركبات خاصة موضوعا لشرط سلامة التكوين (أوالمصفاة) الذي يسنن القيود المذكورة سلفا على العلاقات الدلالية المحصل عليها بين المكونات داخل المركبات التنغيمية المتتالية. شرط سلامة التكوين هذا، الذي منسبه شرط الوحدة المعنوية، قد يصاغ إما في صيغة بنية سطحية مقطّعة إلى مركبات تنغيمية، أو في صيغة الشكل المنطقي (المقطّع إلى مركبات تنغيمية)، ويتوقف هذا الأمر على المكان الذي سيتيسر فيه لإخبار المناسب دلاليا وبهذا تعتبر صياغة العلاقات الممكنة بين البنية المكونية التركيبية والتقطيع إلى مركبات تنغيمية - قاعدة التوافق التركيبي التطريزي بالنسبة للمركب التنغيمي - علاقة عادية إلى حد بعيد.

وقد لا يحتاج المرء إلى القول. إن الجملة (العليا) توافق متولية من مركب تنغمي واحد أو من مركب تنغمية عديدة وتستلزم كل القيود العدة لإضافية على التحاق مكون المركبات التنغمية أن ينتج عن شرط الوحدة المعنوية المؤسس دلاليا

وقد بينت لاحقا أن الإسناد الحر لقطيع المركبات التنغمية للجملة. وأن جعل هذا التقطيع المركبي موضوعا لشرط الوحدة المعنوية يسايران كليا المقاربة التي يجب أن تعتمد في إسناد النطاقات للتنغمية إلى الجملة. وبرهنت على أن العناصر النغمية التي تبني نطاق العنود الموسيقي للمركب التنغمي تسند مباشرة (وبطريقة حرة) إلى البنية التركيبية السطحية، وعلى أساس هذا الإسناد تحدد الخصائص الدلالية الأساس لبؤرة الجملة.

وبينت، في تفصيلها للإيقاع المركبي، أن المركب التنغمي يوظف على أنه مجال بالنظر إلى بعض أنماط البروز الإيقاعي المحددة أساسا. ويعتقد أيضا أنه يوظف باعتباره مجالا خاصا لقواعد الصوادة القطعية. خصوصا قواعد الوصل الخارجي. رغم أنه يحتاج هنا إلى تحذير في إسناد دور المركب التنغمي بالنظر إلى القواعد الصوتية من الفصل. وغالبا ما تتطابق حدود المركبات التنغمية مع الوقوف الحقيقية، التي تمثل في نظريتها بوصفها مواقع صامته في المدرج العروضي. إذن قد تكون القواعد متأثرة بالفصل الذي يعتقد أنه يملك المركب التنغمي باعتباره مجالا لها وأنه لا يتحكم في تطبيق قواعده إلا تجاوز القطع، و/أو المقاطع المحددة بالنظر إلى المدرج العروضي.

على العموم، سيكون ضروريا أن يحسم في الأدوار الخصوصية للمدرج العروضي وللبنية المكونية التطريزية في وصف الخصائص المفصلية التي تكون وثيقة الصلة بتطبيق القواعد الصوتية. وستبنى الموقف القاضي بأن القاعدة الصوتية قد تتأثر بأي نوع من نوعي التمثيل المفصلي؛ أي أنها تتأثر إما بمجالات البنية التطريزية أو بتجاوز محدد فوق المدرج⁽¹⁾.

وستقف في الباب الثاني على نماذج من المركبات التنغمية في العربية القرآنية، وعلى الكيفية التي يتم بها تقطيع تلك المركبات.

3.3.2.2 المركب الصوتي:

تستعمل سيلكورك مصطلح المركب الصوتي للإحالة على كل مستوى من البنية التطريزية يحتوي على ألفاظ مقولة حيوية واحدة أو أكثر. يأخذ التحليل المقترح، مبدئيا، بعين الاعتبار إمكانية أن اللغة قد تتكشف عن مستوى واحد من المركب الصوتي أو أكثر. في الحالة التي يمكن أن ينتج أفضل تمييز اصطلاحية

(1) المصدر نفسه، ص 27 29

المركب الصوتي 1، والمركب الصوتي 2، والمركب الصوتي 3... والمركب الصوتي ن المركب التنغمي، فإن بهذا الاصطلاح، هو حالة خاصة من المركب الصوتي، أي أنه مركب صوتي مقترن بنطاق نغمي خاص وذو وظيفة هامة في تمثيل البنية الإخبارية للجملة. وبهذا المعنى فإن وحدة القول، إذا وجدت، يجب أن تكون أيضا مركب صوتيا.

وترى سيلكورك أنها قد استعملت اصطلاح المركب الصوتي قصد تطبيقه على مستوى المفترض، من البنية التطريزية للإنجليزية والتي تتوسط المركب التنغمي والكلمة التطريزية.

وقد نظر إلى المركب الصوتي للغة الإنجليزية باعتبار دوره في التقطيع الزمني للقول، مع تأثير في خصائصه الإيقاعية (سيلكورك 1978 ج) وفي تقسيمه إلى وقوف (جي وغروسجن 1981) في الوقت ذاته. وهي تعتقد في عملها هذا، أن وجود هذه الوحدة في اللغة الإنجليزية مشكوك فيه إلى حد كبير، وتقدم (المواقع الصامتة في المدرج)، بالنسبة للتقطيع الزمني التركيبي، تمثيلا من اللاتفصيل أو الفصل بين المقاطع والذي يناسب وصف بعض الظواهر الإيقاعية⁽¹⁾.

وستقدم نماذج من المركبات الصوتية في القول القرآني في الباب الرابع من هذا العمل عند حديثنا عن أثر الوقف في تقطيع الأقوال القرآنية إلى مركبات صوتية.

3.2.3.3.3 الكلمة التطريزية:

يعتقد كوكبة من اللسانيين أن من الضروري فوز وحدة في حدود حجم الكلمة ضمن التمثيل الصوتي. إن وحدة من هذا القبيل بإمكانها أن تصلح في تحديد مفاهيم وثيقة الصلة صوتيا من قبيل كلمة الاستهلال، وكلمة الختام، وكلمة الداخل، وأنها ستبدو إلزامية بصفة خاصة عندما تفشل كلمات الجملة المحددة في الاصطلاحات التركيبية في التوافق بشكل دقيق مع الكلمات التي تقوم بدور في الصوتية. اقترحت سيلكورك وجود وحدة من البنية المكونية التطريزية، وهي الكلمة التطريزية، وذلك بالنسبة للإنجليزية والاسكتريزية، ولغات أخرى. وتزعم أن علاقات البروز خاصة بين وحدات من حجم الكلمة قد حددت ضمن الكلمة (التطريزية)؛ أي أن تلك الوحدة الكلمة (التطريزية) تقوم بدور في النظرية العروضية والذي يمثل في إجازة وصف نبر الكلمة الرئيس. وتزعم بالإضافة إلى ذلك أن الوحدة التي تصلح لتحديد نبر الكلمة الرئيس هي الوحدة التي من خلالها يحدد مفهوم كلمة المتعلق بتطبيق القواعد الصوتية. وكانت الفرضية هي أن المجالات بالنسبة للمبادئ تتحكم في علاقات البروز والقواعد في الوقت ذاته من أجل تطبيق الصوتية القطعية تطبيقا نسقيا.

(1) المصدر نفسه، ص 29

وفي تقديم مقارنة المدرج العروضي لوصف نبر الكلمة، بطبيعة الحال، تذهب سيلكورك إلى أنه ليس هناك تحليل واضح بالنسبة للكلمة المكونية الصوتية بمضمار علاقات بروز كلمة الداخل. إن نبر الكلمة الرئيس هو رصوف للمدرج العروضي في مستوى معين منه والذي يبنى داخل مجال وُصف باصطلاحات تركيبية. وتدّعن اعتبارا لمفاهيم مفصلية من قبيل كلمة الداخل، وكلمة الاستهلال، وكلمة الختام، بأنه قد يعبر عنها، إما من خلال تجاوز محدد بمنطق المدرج، وإما مباشرة بمنطق بنية الكلمة التركيبية. إن نظريتها المقترحة للتقطيع الزمني التركيبي لها نتيجة مفادها: أن هناك أحيازا صامتة في المدرج داخل الكلمة التركيبية؛ لذا تتجاوز المقاطع الداخلية للكلمة نفسها تجاوزا صارما وفق المدرج العروضي. وبهذا تقترح أن تجاوز المدرج قد يعوض بعض المفاهيم من أمثال مفهوم داخل الكلمة على الأقل. وتسند، بين الكلمات، نظرية التقطيع الزمني التركيبي درجات اللاتمفصل الإيقاعي المتنوع -أي، درجات القرب المتنوعة وفق المدرج- بتلك الأعداد المختلفة من مواقع المدرج الصامتة في التمثيل، اعتمادا على البنية المكونية التركيبية للجملة. إذن يمكن للمرء أن يدعي بأن المطالبة بمفاهيم كلمة الاستهلال وكلمة الختام يجب أن تكون خلف المطالبة بنقص تجاوز المدرج لما سبق ونقص تجاوز المدرج لما يأتي⁽¹⁾. وسيكون اصطلاح الكلمة التطريزية مفيدا لنا عند الحديث عن الإيقاع في القول القرآني.

4.2.3.3.3 التفعيلة :

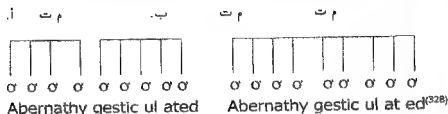
تعرف سيلكورك التفعيلة بأنها وحدة فوق مقطعية يصغر حجمها، عادة، عن حجم الكلمة، والتي تقوم بدور مركزي في وصف أنماط النبر في الإطار النظري للصوتة العروضية. لقد أسدت فوائد في تمثيل الفرق بين المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة، وذلك بوصفها أداة لإحصاء توزيع المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة ضمن مجالات محصورة. في هذه الوظيفة، كما برهن برينس (1983) كثيرا وبطريقة مؤثرة، تُعوض التفعيلة بنظرية المدرج العروضي للنبر. إنه من الهام تسجيل، علاوة على ذلك، أن ثمة دليلا ضعيفا نسبيا على أن التفعيلة نفسها تصلح مجالا للقواعد الصوتية. أغلب القواعد الحساسة للتفعيلة المدّعاة يمكنها أن تكون سهلة وبلا فقدان لتعميم يعيد سكب قواعد حساسة لتمييز تنبير المقطع المنبور. في النظرية الحالية بعض القواعد تعيد سكب قواعد حساسة لرصوف مقاطع المدرج العروضي. ومن ثم تفترض سيلكورك انعدام وجود تفعيلة مكونية تطريزية.

إذن، الافتراض الخاص الذي وضعته الباحثة بخصوص البنية المكونية التطريزية للتمثيلات الصوتية في اللغة الإنجليزية، هو: أن المركب الصوتي، والكلمة التطريزية، والتفعيلة ليست وحدات ضمن هرمية هذه اللغة، بينما المقطع والمركب التنغمي هما وحدتان بالنسبة لهرميتهما⁽²⁾.

(1) المصدر نفسه، ص. 30-31.

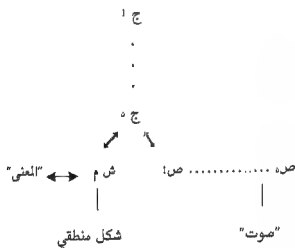
(2) بالنسبة للغة العربية تعتبر تلك الوحدات ضمن هرميتها التطريزية، بحسب أعمال أنكوچار وبحسب ما سنبلوره لاحقا.

فمثلا يمكن تقديم البنية المكونية التطريزية لجملة Abernathy gesticulated من خلال تحليل المتواليات المقطعية بوصفها الطبقة التطريزية الدنيا. وتكون البنية المكونية إما الترسيم (141.1) (41.1ب)⁽¹⁾:



4.3 التحويل بين التركيب والصوتية :

تري سيلكورك وفق نظريتها المرسومة، أن هناك ثلاث مراحل رئيسية في التحويل من التركيب إلى صوتية. الأولى هي البنية التركيبية السطحية (جن) شكل: (42.1) (2).



وهي تتضمن متواليات من تمثيلات مستوى الكلمة الصوتية.

(1) المصدر نفسه، ص 31

(2) المصدر نفسه، ص 2

والمرحلة الثانية هي البنية السطحية المتضمنة لبنية التنغيمية، أو البنية السطحية التنغيمية (ج'ن). (مصطلح البنية التنغيمية يدل على التقطيع الزمني للمركبات التنغيمية للحملة، (التي تمثل بطريق مستقلة القطع)، والطاقات التنغيمية للمركبات التنغيمية، وإسناد بعض من هذه الوحدات النغمية لكونها خاصة من البنية السطحية).

والمرحلة الثالثة هي بنية سطحية تجمع البنية التنغيمية والمدرج العروصي، أو البنية السطحية المتعد والموقّعة إيقاعيا. قد تسمى (ج'ن) أوريا على نحو ملائم جدا، (ص 1). وهذا ما يجب اعتقاده ممثبا صواتيا تحثيا للجملة⁽¹⁾.

وفي رأي سيلكورك إن (ج'ن) أو (ص 1) هو التمثيل الذي تتم فيه المظاهر الهرمية للتمثيل الصوتي أساسا، إنه يتضمن بصورة جيدة كل المظاهر القطعية للتمثيل الصوتي، وقد مثلت في طبقات متنوعة ومستقلة القطع. ويحول هذا التمثيل (ص 1) بواسطة ما سمته القواعد الصوتية للجملة في داخل البنية السطحية الأصواتية (صن) التي تقسم عددا من الخصائص - وليس كلها - مع (ص 1).

لم نقل سيلكورك الشيء الكثير بخصوص القواعد المشاركة في الاشتقاق سن (ص 1) إلى (ص ن). لكنها تشير مجددا إلى أنه يظهر أن هذه الطريقة من القواعد تحدد فقط من خلال تلك المظاهر من التمثيل التي تكون صوتية بشكل صارم. في الحالة غير الموسومة على الأقل، لا يظهر أيضا أن هذه الطبقة من القواعد تسري بصورة سلكية. هذه الخصائص من القواعد الصوتية قد ينظر إليها على أنها انعكاسات لشرط عام هو أن القواعد الصوتية تكون عمية بالنسبة للبنية التركيبية. في الحالة العامة إذا، التمثيلات الصوتية، تبين نفسها بنية غنية، وتتوسط بين البنية التركيبية، والقواعد الصوتية التي خصصت، في نهاية المطاف، تفاصيل التحقيق الأصواتي للجملة. والحالات التي قد يظهر فيها أن القواعد الصوتية تستدعي مباشرة البنية التركيبية السطحية فإنها توسم إلى أقصى حد وقد تكون إضافات سطحية⁽²⁾.

إن التمثيل (ج'ن)، أي البنية السطحية المتضمنة، هو التمثيل الذي ستقتصر سيلكورك على تفحص خاصياته، بينما تبدو لها تفاهة التحويل من البنية السطحية (جن) إلى (ج'ن 1).

وكما ذكر سابقا، تبني الباحثة فرضية مفادها: أن تقطيع المركبات التنغيمية يسند بطريقة حرة في السطح، ويصبح القيد البنيوي الوحيد هو أن الجملة التامة تفكك إلى متوالية من مركب تنغيمي واحد أو مركبات تنغيمية غير متداخلة. (فرضية إضافية، ومستقلة هي أن الوحدات النغمية المكونة للطاقات التنغيمية للمركبات تكون أيضا حرة الإسناد في هذا التحويل من جن إلى ج'ن). وتدعي أن بعض شروط

¹ المصدر نفسه، ص. 31.

² المصدر نفسه، ص. 31 - 32.

سلامة التكوين المحددة في مستوى (ج'ن) تتحكم في علاقة البنية التنغيمية بالمعنى. وتتضمن هذه الشروط شرط وحدة المعنى، المتحكم في التكوين الدلالي للمركبات التنغيمية. (تتضمن هذه الشروط أيضا قواعد حركة، التي تتحكم في العلاقة بين النطاق التنغيمي للجملة وبنية بورتها). هذه هي الشروط، وكذا المقاربة عامة للتنغيم، والتي سنقف عليها بتفصيل في الباب الثاني. ونقدم تطبيقاتها على الأقوال القرآنية إن التحويل من البنية السطحية التنغيمية ج'ن إلى البنية السطحية المنغمة والموقعة إيقاعيا (ج'ن) (ص 1) هو اهتمام من الاهتمامات المركزية بالنسبة لسيلكورك (1984). إن نظرية لهذا التحويل هي مرتبة تجيب عن الكيفية التي تحدد بها مستويات (ج'ن) المختلفة البنية الإيقاعية للجملة، وهذه المستويات من التعقيد الموسوم تركيبيا، والانتظام في مقاطع، وتقطيع المركبات التنغيمية، وإسناد البؤرة ذات الصلة بثيقة بالعناصر التنغيمية.

إن النظرية المدافع عنها هنا هي: أن أربعة مكونات تتضمن من في هذا التحويل: إسناد المدرج العروضي إلى النص، وتناغم المدرج العروضي، والتقطيع الزمني التركيبي، واللاتيبيير. تسترجع قواعد مكون إسناد المدرج العروضي إلى النص، وقواعد مكون التقطيع الزمني التركيبي، مسترجعا مباشرة البنية التركيبية للجملة، كما تسترجع قواعد تقطيعها إلى مركبات تنغيمية. وتستدعي قواعد التجميع، وقواعد إسناد المدرج العروضي إلى النص، استدعاء مباشرة التكوين المقطعي للجملة. أخيرا، يستدعي بعين الاعتبار إسناد المدرج العروضي إلى النص الاقترانات النغمية للمقاطع أيضا. النتيجة الدالة لعمليات استقراء (ص 1) هو اكتشاف سريان القواعد سريانا سلكيا. وترى سيكورك من الهام أن تسجل - في تقديم الإطار النظري الصوري الحالي - أن القواعد السلكية هاته ليست عدل لخصوات؛ بل هي قواعد متأخرة في بناء تمثيل صوتي على أساس التمثيل التركيبي. قد نفكر في أن سلكية، في نحو الجملة على الأقل، هي مبدأ يتحكم في تأويل التمثيل التركيبي فقط بصفته تمثيلا صوتيا، كما من كونه مبدأ يتحكم في علاقة تمثيل صوتي (المبتين تركيبيا) بتمثيل آخر. (بطبيعة الحال، إن تقييد سلكية بتحويل بناء التمثيل الصوتي التحتي (ص 1) سيكون غير ضروري إذا حذفت البنية التركيبية من ص 1)، إنه احتمال بالتأكيد جدير بالاعتبار.⁽¹⁾

وقد لخصت رأيها بخصوص تنظيم النحو في الشكل (43.1)

الشكل (43.1)

تركيب الجملة

أ. البنية السطحية ج. (= التعريف الموسوم لمتواليات التمثيلات الصوتية لمستوى الكلمة)

إسناد البنية التقييمية

ب. البنية السطحية المضممة ج. =

شرط سلامة تكوين البنية السطحية المنظمة / الشكل المنطقي:
- قواعد البنية
- شرط وحدة المعنى

- شكل منطقي

التأويل الصوتي السلبي
- بناء المدرج العروضي
- التلخيص
- ؟؟؟؟؟

ج. التمثيل الصوتي لمستوى الجملة (النحوي) ج. = أ أو ص. (= البنية السطحية المنظمة والموقعة إيجاباً)

القواعد الصوتية (صوتية ما بعد الملكية)

د. التمثيل الأصواتي، ص. =

الظرف: Selkirk, E.O (1984): Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure, P 34

5.3 خلاصة :

لقد تكشف من خلال هذا الفصل - الوضع الجديد الذي صار للتطريز في صوارة ما بعد النسق؛ أصبح دور الأنغام في ميلاد الصوارة المستقلة القطع، كما اتضحت الكيفية التي قادت من خلالها الأنساق الحية والإيقاعية إلى ظهور الصوارة العروضية، ومراجعة العلاقة بين التركيب والصوارة في ضوء نظرية ثلاث التطريزية.

وقد تبين لنا - من خلال ذلك - أن الصواتين التوليديين الجدد قاموا بقراءة نقدية للصوارة الجاهزة بعامية، وأبانوا عن مقدرة مقدرة في استلهم معطياتها والتقاط إجازاتها فيما يتعلق بالتطريز. كما استنتجنا أن كولدسميث عاب على النظرية المعيار سقوطها في فرضية التجزيء المطلق، اعتمد للبرهنة على فشل هذه الفرضية ظواهر نغمية محددة وهي: أنغام النطاق، واستقرار النغم، مستويات اللحن، والأنغام الطافية، والامتداد الآلي. وهذه الظواهر تمتاز بتربطها وإيريكها لصوارة النسق. على إثرها انبثقت الصوارة المستقلة القطع، التي تبين فيما بعد أنها نموذج فعال وقادر على تفسير ظواهر أخرى من قبيل الصرف العربي، والإمالة، والطول التعويضي... وكل ذلك وفق قيود ومبادئ بسيطة.

ورأينا - من ناحية أخرى - أن الانكباب على النبر والإيقاع اللسانيين، انطلاقاً من أوليات شاذية، شكل السبب المباشر في انبثاق النظرية العروضية من خلال ورقة ليرمان وبرينس (1977) المقترحة على أساس ليرمان (1975). وقد نُظِرَ إلى النبر، في النظرية الجديدة، على أنه علاقة بين الوحدات المقطاع (خصوصاً) وهي علاقة منظمة في بنية هرمية. وقد كان من نتائج هذه المراجعة في فهم النبر إسناد وضع هام لتنظيم الهرمي للوحدات التطريزية، مثل المقطع، والتفعيلة، والكلمة التطريزية.

وقد تبين لنا أن الصواتين العروضيين يوظفون، قصد الإمساك بتعميم دال للنبر وتخصيص المظهر الإيقاعي، بنيتين هرميتين مختلفتين: الشجرة العلاقية ق/ض والمدرج العروضي. ومثل للبروز النسبي، بصورة تجريدية، على أنه علاقة بين المكونات في الأشجار القوية والضعيفة.

وقد خلصنا إلى أن الطبيعة المزدوجة للمجال هي نتيجة حتمية للطبيعة المركبة للملامح، التي يسج علائق في مختلف نقط السلسلة الكلامية. وبهذا فالملامح المختلفة قد تنقسمها مجالات عديدة.

وتبين لنا - من خلال ذلك - دور الهرميتين الإيقاعية والتطريزية في تنظيم العلاقة بين الملامح التطريزية والتي صيغت في إطار نظرية المجالات التطريزية نموذج سيلكورك (1984). وإذا كانت مكونات الهرمية التطريزية تتميز باللاتجانس (حيث تم تحديد المور، والمقطع، والتفعيلة وفق معايير صوتية، بينما تم اشتقاق المكونات الأخرى انطلاقاً من الإخبارات الصرفية، والتركيبية، والدلالية) فإنها - مع ذلك - تقوم بوظائف أساس في التحاليل الصوتية: إنها تحصل على أنها مجالات تطبيق في ثنائياتها أنقواعد أو المبادئ الأساس في صياغة الفونيمات القطعية أو فوق القطعية.

ورغم تعدد الهرميات المقترحة إلا أنها تلتقي في احتواء المكونات التطريزية الكبرى لنظيرتها الصغرى. وقد تبين تعدد المقاربات أيضا فيما يتعلق بالعلاقة بين الصوابة والتركيب؛ إذ وقفنا على المقاربة القائمة على النهاية والمقاربة القائمة على العلاقة، كما أن الصوابة الإيقاعية تدمج بين المدرج العروضي والهرمية التطريزية، خصوصا نموذج سيلكورك (1984) الذي سنستفيد منه في دراسة القضايا التطريزية في القراءات القرآنية بخاصة وفي اللغة العربية بعامة.

الفصل الرابع

القضايا التطريزية

في التراث العربي القديم

0.4 تهيد:

تنهين. من خلال هذا الفصل، الكشف عن قضايا التطريز في مكنون التراث العربي القديم. **يجمع إشراقات العرب بخصوصه.**

والواقع أن السبيل إلى ذلك يستلزم الانطلاق من فرضية: وحدة العلوم وتكملها في التعاطي مع الظاهرة الصوتية العربية، حيث توزعت قضاياها بين حقول معرفية عديدة. وبهذا الشأن فإذا كانت مجالات معينة تشح فيما يتعلق بالتطريز فإن مجالات أخرى تلقي أضواءً معتبرة على قضاياها.

إن النفي الذي قطع به بعض الدارسين، بخصوص هذه القضايا في تراثنا، يفرض على كل متخصص لها في اللغة العربية مزيداً تقص في المظان القديمة من جهة، ومن جهة أخرى يمكننا هذا التقصي، انطلاقاً من فرضية تكامل العلوم، أن نفهم فهماً جزئياً، لماذا أهفل النحاة والقراء والمجودون وعلماء المعاني وأصول الفقه مجموعة من الظواهر التي تقوم بدور أساس في بنية الأقوال. وبمكتنا علاوة على ذلك أن ندمج عطاءات الطبيعيات والموسيقى والحطابة في ما قدمته باقي العلوم لتكون بذلك صورة تامة وواضحة من الدراسة الصوتية عند العرب⁽¹⁾.

وسنقارب الظواهر التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية القديمة في المبحث (1.4)، وسنبين في العنصر (1.1.4) سبب إغفال النحويين والصرفيين للظواهر التطريزية في نظر المستشرقين والعرب الحديثين، وفي العنصر (2.1.4) سنعرض النبر والتنغيم في الدراسات النحوية والصرفية القديمة، ثم نقدم في المبحث (2.4) الظواهر التطريزية في الدراسات الأصولية والبلاغية والتقدية والإنشائية القديمة، وفي المبحث (3.4) الظواهر التطريزية في كتب الموسيقى والحطابة. وستناول فيه: عوامل اهتمام كتب الموسيقى والحطابة بالظواهر التطريزية في العنصر (1.3.4). وفي العنصر (2.3.4) المقطع: بنيتة وأشكاله، وفي (3.3.4) علاقة المقاطع بالظواهر التطريزية، أما في (4.3.4) فسنناول قواعد التنغيم والنغم والنبر والإيقاع، ثم نختم بخلاصة في (4.4).

وإذا ما تمكن من تحقيق ذلك فإننا نكون قد استكملنا الكشف عن التطريز في التراثين اللساني الغربي، والصواتي العربي المبوثة قضاياها التطريزية في مظان وحقول معرفية عديدة.

حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2. 352.

1.4 القضايا التطريزية في الدراسات النحوية والصرفية العربية القديمة:

1.1.4 سبب إغفال النحويين والصرفيين للظواهر التطريزية في نظر المستشرقين والعرب المحدثين:

للتقى ثلثة من المدارس في نفي الظاهرة التطريزية (أجواب منها) عن كتب النحو والصرف العربية القديمة، يقول هنري فليش Henry Fleisch نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تمام لدى النحاة العرب، بل لم نجد له اسما في سائر مصطلحاتهم [...] أما علم الصرف فيبدو أن فكرة النبر قد أهملته جزئيا، وذلك في حالة واحدة فحسب، حين تلحق بالاسم المؤنث ألف التانيث الممدودة (المنبورة) في مقابض الألف المقصورة (غير المنبورة) [...] وهذه الحالة تدع رغم ذلك دورا ثانويا للنبر⁽¹⁾.

ويقول جان كانتينو Jaune Cantineau: لا يمكن أن نعمل على النحاة العرب القدامى فيمن يخص التطريز، فهم لم يهتموا بالمقطع ولا بالتقطيع المقطعي. فإذا كانوا قد اهتموا بكمية الحركات والإيقاع الشعري المبني على هذا، لكم فإنهم لم يهتموا لا بنبر الكلمة ولا بتنغيم الجملة، واقتصرت دراستهم على الوقف⁽²⁾.

وتبعهما أنيس فريجة بقوله: إن قضية النبرة لم يعرها العرب أقل انتباه [...] ولم يعطها لغوي العرب حقها من العناية، حتى إنهم لم يضعوا لها لفظا خاصا، وتعني قضية النبرة وأثرها في الحركة من حيث الطول والقصر⁽³⁾.

وهذا التعميم وقع فيه الأنطاكي كذلك بقوله: قواعد التنغيم في العربية مجهولة تماما، لأن النحاة - يشير إلى شيء من ذلك في كتبهم⁽⁴⁾.

ومثل هذا القول رده تمام حسان بقوله: للتنغيم في اللغة العربية الفصحى غير مسجل مدروس، ومن ثم تخضع دراستنا إياه في الوقت الحاضر لضرورة الاعتماد على العادات النطقية في اللهجات العامية⁽⁵⁾. وأضاف في موضع آخر بأن: دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية تتطلب شيئا من المجازفة، ذلك لأن العربية لم تعرف هذه الدراسة في قديمها، ولم يسجل لنا القدماء شيئا من هاتين الناحيتين وأغلب الظن أن ما نسبته للعربية الفصحى في هذا المقام إنما يقع تحت نفوذ لهجاتنا العامية⁽⁶⁾.

(1) فليش، هنري (1966): العربية الفصحى، ص. 49.

Cantineau, J (1960): Etudes de Linguistique Arabe, P. 149.

(3) فريجة، أنيس (1955) اللهجات وأسلوب دراستها، ص. 70. نقل عن محمد، عبد الكريم عبد الرحمن (82).

الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني، ص. 74.

(4) الأنطاكي، محمد (1969) المحيط في أصوات العربية ونحوها و صرفها، ص. 252.

(5) حسان، تمام (د ت) اللغة العربية: معناها ومبناها، ص. 228.

(6) حسان، تمام (1986) منابع البحث في اللغة، ص. 197 198.

ولم يتوقف الأمر عند هؤلاء الدارسين، بل ما زالت الكتابات تتوالى مكرراً، أصحابها آراء سابقين، ومن ذلك قول الضالع (1999) «على الرغم من إحاطة العرب القدماء بالتحليل اللغوي الدقيق لدوس النحوي العميق للغة العربية ونصوصها لم نعثر - حسب علمي - على ما يدل على تناولهم صاهرتي النبر والتنغيم ومع أنهم قدموا لنا في علمي التجويد والقراءات ما تناولوه عن لوقف والاستغراق دجي، وهما من المظاهر التطريزية prosodic أو الفوق] قطعية suprasegmental التي تشجمل النبر تنغيم إلى جانب هاتين الظاهرتين، فلم يذكروا عنهما شيئاً ولو بأوجز عبارة تدل على وجودهما في اللغة هرية وإحساس القدماء بهما.

وطبيعة الحال لا تخلو أي لغة طبيعية من نبر وتنغيم، فهما يتحققان في أي كلام منطوق في أي لغة من اللغات الحية. واللغة العربية كانت قديماً - وما زالت حديثاً - إحدى اللغات الحية؛ فمن الطبيعي أن نجد بها نبر وتنغيم قديماً، كما يوجد بها حديثاً [...] ولكن النبر بطبيعة الحال موجود في اللغة العربية على مستوى الصوتي phonetic أي في التحقيق الصوتي غير الوظيفي [...] والتنغيم موجوداً أيضاً في اللغة هرية على المستوى الصوتي phonetic level بصورة بسيطة بالمقارنة مع بعض اللغات الأخرى مثل الإنجليزية⁽¹⁾.

ويجتر هذه الآراء دارسون آخرون⁽²⁾، حتى جاز لنا أن نستنتج مع أحمد كشك: وجود إحساس بام عند اللغويين المعاصرين يؤكد بعدد التنغيم [والنبر] عن أن يكون له [لهما] قيمة صرفية أو هوية لغتنا العربية، وأنه لم يخطر ببال القدامى استخدامه [هما] من هاتين الناحيتين⁽³⁾.

وتكاد تتفق هذه الآراء على النفي القاطع لمعرفة أوفهم النحويين والصرفيين القدامى لظاهرتي النبر والتنغيم بخاصة (أو للظاهرة التطريزية بعامة على نحو ما ذهب إليه كانتينو)، أولتوظيفهم لأي اصطلاح يجيلى على النبر، والتنغيم. وفي هذا تعميم يخل بالنسبية العلمية، ومن شأن هذا الحكم القطعي أن يحرف بصارتنا وبصائرنا عن الحقيقة العلمية حتى ولو كانت بسيطة ونسبية أو نتيجة عن مجرد حدوس⁽⁴⁾، وقد يقند هذه الأحكام الاستقصاء الثاني.

الضالع، محمد صالح (1999) قضايا أساسية في ظاهرة التنغيم في اللغة العربية، ص. 10.
نشتي من هؤلاء السدي، عبد السلام (1981)، وبجاهد، عبد الكريم عبد الرحمن (1982)، حنون، مبارك (1997).
و (1998)، وكشت، أحمد (1997)، ورهيد، عبد الحميد (1999)
كشت، أحمد (1997) من وظائف الصوت اللغوي. محاولة لفهم صري ونحوي ودلالي، ص 57
حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج 2، ص 352

والواقع أن الدراسات النحوية والصرفية تشهد لأصحابها على إسهابهم في معالجة جوانب من التطريز وبخاصة الوقف (الإشمام، والروم...)، والطول (المد والإدغام...)، والإيقاع (تخفيف الهمز والإمالة، والتفخيم، والاتباع...) فهذه ظواهر قتلت بحثاً من جوانبها المتعددة⁽¹⁾. ولكن إذا كان قصْد هؤلاء من التطريز هو نطاقه الأكثر أرتوذكسية، أي النبر والتنغم والتنفيس بتعبير أندرسن، فإن تلك المظان التراثية، مع ذلك، لم تخلو خلواً مطلقاً منه، وهذا يدعو كل باحث في الحقيقة، ومرصد لها، أن يطيل النظر في مكونون إرثنا الصوتي بكل صبر وأناة

2.1.4 النبر والتنغم في الدراسات النحوية والصرفية القديمة:

لم يغب مصطلح النبر أو النبرة عن علماء النحو والصرف، ولا توظيفه على نحو ما هو قائم في الدراسات الصوتية والأصواتية الحديثة، فهذا ابن جني يستهل كتابه (الخصائص) بـ(باب القول على الفصح بين الكلام والقول)، ويقوده حديثه عن إكثار الشعراء من استعمال اصطلاح الكلام للدلالة على الجملة التامة إلى القول: «وما يؤنسك بأن الكلام إنما هو للجميل التوام دون الأحاد أن العرب لما أرادت الواحد من ذلك خصته باسم له لا يقع إلا على الواحد، وهو قولهم: كلمة، وهي حجازية، وكلمة وهي تميمية. ويزيد في بيان ذلك قول كثير:

لو يسمعون كما سمعت كلامها غيروا لَعَزَّةً رَكْعَةً وَسُجُودًا

ومعلوم أن الكلمة الواحدة لا تشجج، ولا تحزن، ولا تملك قلب السامع، إنما ذلك فيما طال من الكلام، وأمتع سامعيه، بعدوبة مستمعه، ورقة حواشيه [...] وقد أكثر الشعراء في هذا الموضوع حتى صار الدال عليه كالدال على الشاهد غير المشكوك فيه ألا ترى إلى قوله:

وحدثها كالغيثِ يَسْمَعُهُ راعي مَنِينٍ تابعتْ جَدْبًا
فأصاخ يَرجو أن يكون حيًّا ويقول من فرَّجَ هَيا رُبَّا

⁽¹⁾ يمكن العودة على سبيل المثال إلى كتب سيويه، وابن يعيش، والاسريادي، وابن جني، وابن عصفور الإشبيلي ولسبوطي للوقوف على هذه الظواهر

Anderson, S, R (1985) Phonology in the Twentieth Century, P. 213.

يعني حنين السحاب وسجّره، وهذا لا يكون عن نبرة واحدة، ولا رزمة مختلطة، إنما يكون مع سده فيه والرجع، وتثنى الحنين على صفحات السمع⁽¹⁾.

يذكر أبو الفتح أن الشعراء قد أكثروا في استعمال الكلام للإحالة على أجمل التوام لا على كلمة الواحدة. إن حديث المتغزل بها - في البيت الشعري - يشجي ويضطرب وهذا لا يتأتى إلا عن كلمات عن كلمة واحدة، وهذا معلوم عندهم حتى صار الدال عليه كمقيم الدليل على ما لا يشك فيه من أمور المعلومة بالضرورة. وهذا الحديث مماثل حنين السحاب وسجّره⁽²⁾، يسمعه راعي توالى عليه سنين من الجلب وتباعت. فأصاخ السمع لصوت الرعد وكله رجاء أن يصير السحاب مطرا. وقد عقب ابن جني عن هذا بقوله: وهذا لا يكون عن نبرة واحدة، ولا رزمة مختلطة إنما يكون مع البدء فيه والرجع، وتثنى حنين على صفحات السمع. وقوله: وهذا يعني؛ الشجو والطرب والاستحسان والاستعزاز لحديثها، لا حنين عن نبرة واحدة أي؛ لا يكون عن كلمة واحدة منبورة، ولا رزمة مختلطة أي؛ ولا يكون عن مجموعة جوات أو كلمات مختلطة أي؛ ذهب فيها بعض الصوت وبقي بعضه نتيجة السرعة وعدم التأنّي في نطق⁽³⁾، وإنما يكون مع البدء والرجع، وما يجذبه الحنين من تموج (أو تنسج) على صفحات السمع⁽⁴⁾.

ويعضد هذا التأويل مقولة ابن جني في بيت كثير عزة، مما يعني أن مراده بالنبرة الواحدة الكلمة منبورة، والرزمة المختلطة مجموعة من الكلمات ذات الأصوات المختلطة.

وبهذا يتضح من نص ابن جني:

أن النبر يقابل الاختلاس، وأن فيه يرفع الصوت، وهذا يساوق قول لحاة آخرتين، يقول صاحب (كتاب الأفعال) موظفا مصطلح النبر: وتَبَرَّ الكَلامُ نَبْرًا: همزه، والشيء: رفعه، ومنه المنبر، وبالرمح: طعن، والغلام: ترعى، والحرف: همزه، وقريش لا تبر أي لا تهمز⁽⁵⁾. ويكون النبر عند أبي الفتح بالتأنّي، والاختلاس بالسرعة. وهذا الثاني يبرز الأصوات ويجعل السلسلة الكلامية متموجة لما تتخللها من نبرات، وهذا ما يفهم من قوله: تثنى الحنين على صفحات السمع.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 1، ص. 27-29.

صوت الناقة إذا مدت حينها أثر ولدتها، وقد استعمل هنا في صوت الرعد.

القيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 182.

في لسان العرب لابن منظور مادة (رزم): الرُزْمَةُ، بالتحريك: ضرب من حنين الناقة على ولدها حين ثرائه، وقيل: هو دون الحنين والحنين أشد من الرُزْمَةِ [...] رُزْمَةُ الصبي: صوته. والرُزْمَةُ الرُعد: اشتد صوته، وقيل: هو صوت غير شديد، وأصله من إرزام الناقة. ابن الأعرابي: الرُزْمَةُ الصوت الشديد. ورُزْمَةُ السباع: صواتها. وفيه أيضا مادة (ث ن ي) لثني هو التكرس والاختناص، وهو في معجم العين للخليل مادة (ث ن ي): التلوي، وسمود لهذا المصطلح عند الجاحظ في الفقرة المقتلة.

السعدي، علي بن جعفر (1983): كتاب الأفعال، ج. 1، ص. 243.

2. أن النبر يقع في الكلمة، ولا يتم ذلك إلا في جزء واحد أو مقطع بتعبير الحداثين

3 أن تعاقب النبرات في الكلام التام (لجمل) ينتج عنه لإيقاع، أي الشجو والطرب والاستحسان ولا يتحصل ذلك من كلمة واحدة منبورة أو من كلمات مختصة. ويجمل القول أن ابن حني يقول إن الشجو والطرب بمحدثها لا يكون عن كلمة واحدة منبورة، ولا يكون عن مجموعة كلمات، اختلست أصواتها اختلاسا أي لم تنبر، وإنما يكون مع مد الصوت وترديده في الحلق مترنمة، وبالنطق بكلمات متوالية منبورة أي يكون عن توالي عدد من النبرات فيما يسمى بالكلام المتنصر فتبدو الأصوات على صفحات السمع مثنية متعوجة⁽¹⁾.

وبذلك يستنتج أن ابن حني لم يدرك النبر لفظا فحسب، وإنما استوعب معناه وأثره؛ حيث اعتد النبر عملية تدرك بالسمع في صورة ضغط على جزء من الكلمة، وتوالي النبرات (أي التشبي) في السلسلة الكلامية يتحصل الإيقاع في شكل شجو وطرب. وأن ما فات علماء العربية القدامى بصدد ظاهرة النبر هو عدم نصهم على أمكنة وقوعه، أما مسمى هذه الظاهرة وكنهها أوحققتها، وملاحظها، ودورها في اللغة فقد عرفوه تماما، ولا يختلف البحث الحديث معهم في شيء منها⁽²⁾.

وأما ظاهرة التنغيم، فلا تخلو المصنفات اللغوية القديمة من حديث عنها، وقد ردّد باحثون كثيرون مقولة ابن حني النفيسة: 'وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قوم سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل، وكان هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعه وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله طويل أو نحو ذلك، وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت. وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كـ والله رجلا فتزهد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، ولتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليه، رجلا فاضلا أو شجاعا أو كريما أو نحو ذلك. وكذلك تقول: سألتناه فوجدناه إنسانا وتمكن الصوت بإنسـه وتضمخه فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنسانا سمحا أو جوادا أو نحو ذلك.

فعلى هذا وما يجري مجراه تحذف الصفة. فأما إن عريت من الدلالة عليها من اللفظ أو من أحد فإن حذفها لا يجوز [...] ومن ذلك ما يروى في الحديث: لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد؛ أي لا صلاة كاملة أو فاضلة، ونحو ذلك. وقد خالف في ذلك من لا يعد خلافه خلافا⁽³⁾.

(1) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991) أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 183-184.

(2) المرجع نفسه، ص. 185

(3) ابن حني، عثمان (1983) الخصائص، ج 2، ص 370-372

وبهذا يتضح أن النحاة لم يغفلوا بتاتا التنغيم؛ فحذف الصفة - حسب النص أعلاه - منسوب لهم، لنحو سيبويه، ويعوض المحذوف بقرينة أداء الكلام؛ أي التطويح والتطريح والتضخيم والتعظيم، وهي حركات صوتية تسد مسد التلفظ بالصفة والتصريح بها. إن الأمر يعني أن يذهب اصوت وأن يجيء في الهواء وأن يطول ويرفع ويعلى ويزاد في مده أي أن المتكلم يحدث تغييرات في طبقة الصوت⁽¹⁾، إذ ورد في لسان العرب: «تَطَوَّحَ إذا ذهب وجاء في الهواء وفيه أيضا: طَرَحَ الشيء: طَوَّلَهُ، وقِيلَ: رَفَعَهُ وأَعْلَاهُ، خَصَّ بعضهم به البناء فقال: طَرَحَ بناءه تَطْرِيحاً طَوَّلَهُ جداً»⁽²⁾.

ويرجع لنا، من خلال هذا، ومن قول أبي الفتح في موضع آخر في المدايات وذلك من شأنه، ولذلك استعملنا في الأرداف والوصول والتأسيس والخروج وفيه يجرى الصوت للغناء والحداء الترم والتطويح⁽³⁾، أن التطويح وكذا التطريح - في كتاباته - هما المرادفان الاصطلاحيان للتنغيم في الدرس الصوتي الحديث.

لقد شدد أبو الفتح على قيمة هذه التلويحات الصوتية، وجعلها في مستوى دلالات الحال، فأما إن جرت من الدلالة عليها من اللفظ أومن الحال فإن حذفها لا يجوز.

ويذهب الضائع (1999) أن نص ابن جني لا يدل على تنبيه إلى التبر والتضخيم، ولكنه يدل على توجيه إلى الوسائل الصوتية والحركية غير اللغوية التي تضاف إلى الوحدات اللغوية وتحيط بها معبرة عن دلالات مقصودة حسب الموقف والمقام والحال (= الظواهر المصاحبة للغة). فمن الوسائل الصوتية الرمزية التي يستعين بها المتكلم في تلوين كلامه وتصوير ألفاظه: التضخيم كما يحدث عندما ننطق كلمة كـبـير بلفظ تقضم يتسع فيه التجويف الفموي لتصوير العظم والمبالغة في الضخامة، والترقيق كما يحدث عندما ننطق كلمة صغـير بلفظ مرقق يضيق فيه التجويف الفموي لتصوير الضآلة وقلة الحجم، وإطالة الحركات القصيرة تحتل الحركات الطويلة ومدّها تصويراً للطول أو البعد. وقد يصاحب هذه الوسائل الصوتية حركات جسمية أو إشارية⁽⁴⁾.

ويبدو أن هذا الرأي لا يتخلو من تحمل بعيد في تخريج كلام ابن جني، والواقع أن الأمر عند ابن جني يتجاوز الإشارات إلى النصوص الطويلة المنظمة لهذه الظاهرة⁽⁵⁾، ونعتمد تلك النصوص بقوله في

حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص 356.

ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت.): لسان العرب، مادتا: (ط و ح)، و (ط و ح).

ابن جني، عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 233.

الصالح، محمد صالح (1999). قضايا أساسية في ظاهرة التنغيم في اللغة العربية، ص. 25.

أطر، أبياني، أحمد (2003): للتنغيم عند ابن جني، ص. 6-17؛ حيث تمت تجلية التنغيم عند النحاة من خلال أعمال ابن جني النيهة، وسبقت نصوصه منظمة في ثلاث فقرات: عولجت في الأولى الملامح التنغيمية، وفي ثانياً وظائف التنغيم الاعمالية والتعبيرية والتركيبية والدلالية على التوالي، وبهذا ظهر في الفقرة الثالثة أن التنغيم ليس مشاراً إليه فحسب، بل يجرى قواعد النحاة التركيبية، والصوتية، والدلالية، والإعرابية.

(المُنصف). إن أهل اللغة قد يصلون إلى إثباته أغراضهم بما يصحونه الكلام بما يتقدم قبله، أو يتأخر بعده، وبما تدل عليه الحال [. .] فإن لها في إعادة المعنى تأثيراً كبيراً، وأكثر ما يعتمدون في تعريف ما يريدون عليه⁽¹⁾

إن الإحساس الواعي بالتغنيم (أو التطويح) عند ابن حني ثابت ثبوت لا تحطشه بديهية المدرس المنصف.

وإذا اكتفينا بذكر هذا الجرح من عبارات أبي الفتح التي لا تخلو من فطانة ونباهة، وادخرنا الجرح الأكبر منها، وبخاصة تلك الواردة في حقل الاحتجاج للقراءات الشاذة، لتسهم في بناء التصور الذي سرره إقامته، فإن إشارات الإحساس بالتغنيم تنبعث من كتابات شحة آخرين من قبيل ابن يعيش القائل في باب الندبة: أعلم أن المندوب مدعو ولذلك ذكر مع فصول النداء لكنه على سبيل التضعيع فأتى تدعوه وإن كنت تعلم أنه لا يستجيب كما تدعو المستغاث به وإن كان بحيث لا يسمع كأنه تعدد حاضراً وأكثر ما يقع في كلام النساء لضعف احتمالهن وقلة صبرهن، ولما كان مدعوا بحيث لا يسمع أتوا في أوله (ييا أو وا) لمد الصوت ولما كان يسلك في الندبة والنوح مذهب التطريب زادوا الألف آخرًا للترنيم كما يأتون به في القوافي المطلقة وخصوصاً بالألف دون الواو والياء لأن المد فيه أمكن من اختيها⁽²⁾. وقال في حرف النداء: الغرض من حروف النداء امتداد الصوت وتنبية المدعو فإذا كان المنادى متراخياً عن المنادى أو معرضاً عنه لا يقبل ولا بعد اجتهد أوثاقاً قد استثقل في نومه استعملوا فيه جميع حروف النداء ما خلا الهمزة وهي يا وأيا وهب وأي لأنها تفيد تنبيه المدعو ولم يرد منها امتداد الصوت لقرب المدعو⁽³⁾.

إن رفع الصوت، ومده، والترم به هي ملامح تنغيمية بامتياز. وستفصل القول فيها تفصيلاً في الباب الثاني من هذا العمل.

فهذه إشارات للغويي العرب القدامى، وهي ليست قليلة ولا نادرة، خاصة إذا أضيفت إليها أعمال النحاة المبسوطة في نطاق حقول معرفية أخرى، فصارت جزءاً منها، وإن كانت صادرة عن النحاة وبخاصة في حقل الاحتجاج للقراءات القرآنية (من قبيل أعمال أبي علي الفارسي، وتلميذه النجيب ابن جني، وابن أبي طالب القيسي...)، وفي حقل إعراب القرآن (من مثل أعمال الزجاج، والفراء، وأبو خالويه، والنحاس، والعكبري...)، وهذا مما ندخره إلى حينه.

(1) ابن جني، عثمان (1983)، المنصف: شرح ابن جني لكتاب التصريف للمازني، ج 1، ص 255.

(2) ابن يعيش، موفق الدين يعيش، ابن علي (د ت): شرح المفصل، ج 2، ص 13.

(3) المصدر وأجزء نفسها، ص 15.

2.4 القضايا التطريزية في الدراسات الأصولية والبلاغية والنقدية والإنشائية القديمة:

رغم أن عدداً من قضايا التركيب التي عاجلها علم أصول الفقه، وعلم المعاني، مثل الاستفهام والنداء والتعجب والأمر والنهي والفصل والوصل... تستوجب مقومات تطريزية، إلا أن علماء الأصول وعلماء المعاني الذين أخذوا بعين الاعتبار الجوانب التداولية للغة، لم يلامسوا هذه القضايا التطريزية لا من قريب ولا من بعيد⁽¹⁾. إن حذف أصحاب هذين الحقلين المعرفيين للظواهر التطريزية يبدو غريباً وغير مستصاغ، لأن هذين الفرعين المعرفيين كان من المفترض أن يكونا مؤهلين أكثر من غيرهما لاحتضان التطريز بحكم أن موضوعاتهما تستدعي مقومات تطريزية، وبحكم أنهم نظروا إلى الألفاظ في علاقتها بمعانيها، وبحسب أوجه العلل والأمارات وتحققوا من المقاصد والمساقات⁽²⁾.

ومع هذا الحذف، استشعر علماء المعاني والأصول مقومات التطريز، وتؤكد هذا الزعم بعض الإشارات النادرة. ومنها حديث الجرجاني العرضي عن النغم؛ حيث قال في اللذين جعلوا الفصاحة في معاني النحو وأحكامه: وما تجدهم يعمدونه ويرجعون إليه قولهم: إن المعاني لا تتزايد وإنما تتزايد الألفاظ، وهذا كلام إذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل تزايد الألفاظ عبارة عن الزايات التي تحدث من توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، لأن التزايد في الألفاظ من حيث هي الألفاظ ونطق لسان محال، ثم إننا نعلم أن المزية المطلوبة في هذا الباب مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة، ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفكر ويستعان عليها بالروية اللهم إلا أن تريد تأليف النغم وليس ذلك مما نحن فيه بسبيل. ومن هاهنا لم يجر إذا عدت الوجوه التي تظهر بها المزية أن يعد فيها الإعراب وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية⁽³⁾. إن الجرجاني يقر بأن في تأليف الأنغام تزيدياً في اللفظ، ويستعان على استنباط هذا التزيد بالفكر والروية.

ومن النصوص الواردة في سياق علاقة المعاني بالألفاظ كذلك، قول الكفوي: «اللفظ على مصطلح أرباب المعاني عبارة عن صورة المعنى الأول، والدال على المعنى الثاني على ما صرح به الشيخ حيث قال: إذا وضعوا اللفظ بما يدل على تفخيمه لم يريدوا اللفظ المنطوق، ولكن معنى اللفظ الذي دل على المعنى الثاني⁽⁴⁾». حيث نلاحظ أن أصحاب المعاني - حسب نص الكفوي - يجعلون اللفظ مكتسباً المعنى الجديد الذي يعطيه تفخيم اللفظ، وهو من صور التنغيم، على نحو ما سبق في كلام ابن جني.

وتحدث أبو حامد الغزالي، من منظور عالم الأصول، عن صيغ العموم، وبين القرائن المفهمة لها وخاصة منها القرائن الحالية؛ فقال: «صيغ العموم باطل أن تكون لأقل الجمع، خاصة كما سيأتي، وباطل أن

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقت وبنية اللغة، ج. 2، ص. 354.

(2) العلمي، عبد الحميد (2000): مسالك الدلالة بين اللغويين والأصوليين، ص. 7.

(3) الجرجاني، عبد القاهر (1995): دلائل الإعجاز، ص. 294.

(4) الحسيني الكفوي، أيوب بن موسى (1992): الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص. 795.

تكون مشتركا إذ يبقى مجهولا، ولا يفهم إلا بقرينة وتلك القرينة لفظ أو معنى، فإن كان لفظا؛ فالنزاع في ذلك اللفظ قائم فإن الخلاف في أنه هل وضع العرب صيغة تدل على الاستغراق أم لا، وإن كان معنى؛ فالمعنى تابع للفظ فكيف تزيد دلالته على اللفظ؟

الاعتراض إن قصد الاستغراق يعلم بعلم ضروري يحصل عن قرائن أحوال ورموز وإشارات وحركات من المتكلم وتغيرات في وجهه وأمور معلومة من عاداته ومقاصده وقرائن مختلفة لا يمكن حصرها في جنس ولا ضبطها بوصف، بل هي كالقرائن التي يعلم بها خجل الخجل ووجل الوجل وجبن الجبان وكما يعلم قصد المتكلم إذا قال يريد التحية أو الاستهزاء واللغو: السلام عليكم، أنه ومن جملة القرائن فعل المتكلم فإنه إذا قال على المائدة: هات الماء، فهم أنه يريد الماء العذب البارد دون الحار الملح [...] أما قوله: ما ليس بلفظ فهو تابع للفظ فهو فاسد فمن سلم أن حركة المتكلم وأخلاقه وعاداته وأفعاله وتغير لونه وتقطيب وجهه وجبينه وحركة رأسه وتقلب عينيه تابع للفظ بل هذه أدلة مستقلة يفيد اقتران جملة علوم ضرورية، فإن قيل فبم عرف الأمة عموم الفاظ الكتاب والسنة إن لم يفهموه من اللفظ وبم عرف الرسول من جبريل وجبريل من الله تعالى حتى عمموا الأحكام؟

قلنا أما الصحابة رضوان الله عليهم، فقد عرفوه بقرائن أحوال النبي عليه السلام وتكريراته وعاداته المتكررة وعلم التابعون بقرائن أحوال الصحابة وإشاراتهم ورموزهم وتكريراتهم المختلفة، وأم جبريل عليه السلام فإن سمع من الله بغير واسطة، فالله تعالى أحصهما له العلم الضروري بما يريد به بالخطاب بكلامه المخالف لأجناس كلام الخلق وإن رآه جبريل في اللوح المحفوظ فبأن يراه مكتوبا بلغة ملكية ودلالة قطعية لا احتمال فيها⁽¹⁾.

يبين النص دور العناصر اللسانية في فهم المستمع للخطاب مستعينا بالعناصر السميائية والظواهر المصاحبة للغة والظواهر الخارجة لسانيا. ولعل من تلك العناصر التي عددها الغزالي - وإن لم يذكرها باللفظ - التنعيم؛ فهو الذي يجعل السامع يعلم قصد المتكلم إذا قال: السلام عليكم أنه يريد التحية أو الاستهزاء واللغو، وهي تدخل ضمن تلك القرائن التي قال فيها: "قرائن مختلفة لا يمكن حصرها في جنس ولا ضبطها بوصف" وهذه العبارة الأخيرة هي نفسها تقريبا التي قالها الموصلي عندما سئل عن النغم: إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة⁽²⁾، وسنين مستقبلا تداخل مصطلح النغم والتنعيم في التراث العربي.

ويستشف كذلك توظيف (صاحب التمهيد) للتنعيم في تأويل الخطاب من قوله: إذا أجاب المدعى عليه بالتصديق صريحا، لكن انضمت إليه قرائن تصرفه إلى الاستهزاء بالتكذيب كتحرريك الرأس الدال على

(1) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (1413هـ): المستصفى في علم الأصول، ج. 1، ص. 228.

(2) نقلا عن: الأمدي، أبي القاسم (1944): الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص. 385.

حدة التعجب والإنكار قال الرافعي فيشبه أن يحمل قول الأصحاب إن صدقت وما في معناها إقرار هذه الحالة أويقال فيه خلاف لتعارض اللفظ والقرينة كما لو قال لي عليك ألف فقال في الجواب على سبيل الاستهزاء لك علي ألفاً⁽¹⁾ فالنتيجه والعناصر غير اللسانية المصاحبة أوالموارية لسانيات هي القرائن التي يحرف خطاب التصديق الصريح إلى معان مخالفة كالاستهزاء بالكذب.

لقد لجأ الأصوليون إلى القرائن الحالية واللفظية - وفي مقدمتها التنعيم لتأويل الخطاب وهذه القرائن تراقق إلقاء الخطاب، لذلك رجح الشاطبي - وهو الأصولي الحبير بعلمي التجويد والقراءات - تأويلات الصحابة للنصوص القرآنية بسبب حضورهم لحظة الإلقاء؛ فيقول: "يُرجح الاعتماد عليهم في البيان من وجهين".

أحدهما معرفتهم باللسان العربي فإنهم عرب فصحاء لم تنفجر ألسنتهم ولم تنزل عن رتبتها العليا فصاحتهم فهم أعرف في فهم الكتاب والسنة من غيرهم فإذا جاء عنهم قول أو عمل واقع موقع البيان صح اعتماده من هذه الجهة.

والثاني مباشرتهم للوقائع والنوازل وتنزيل الوحي بالكتاب والسنة فهم أقعد في فهم القرائن الحالية وأعرف بأسباب التنزيل ويدركون ما لا يدركه غيرهم بسبب ذلك والشاهد يرى ما لا يرى الغائب⁽²⁾.

ومع هذا الإدراك لأهمية القرائن الحالية، ومن جعلتها الملامح التطريزية، إلا أن علماء الأصول يقللون أحياناً من قيمتها، فهي لا ترقى بحال، إلى مستوى القرائن اللفظية؛ يقول الجويني: أما الأحوال فلا يسبيل إلى ضبطها تجنيساً وتخصيصاً ولكنها إذا ثبتت لاح للعاقل في حكم طرد العرف أمور ضرورية وبيان ذلك أن الذي يدخل تحت الوصف من حال الخجل إطراق واحمرار، ولا يمكن التعويل على ذلك، فقد يحمر ويحرق من ليس بالخجل وكذلك القول فيما ضاهى ذلك، ولا يمكن أن يدعى أن العلوم الضرورية ثم قرائن الأحوال مرتبطة بها ولكن منها أحوال يحسر إدراجها تحت الوصف وإنما يدركها العيان⁽³⁾.

ويبدو أن الدراسات البيانية أثرت بدورها أن لا تحوض في قضايا التطريز، وإن كان الأمر لا يخلو من إشارات من صاحب البيان والتبيين كقوله: والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظاً، ولا كلاماً إلا بالتقطيع، والتأليف، وحسن الإشارة، باليد،

(1) الأسنوي، عبد الرحيم بن الحسن (1400هـ): التمهيد، ص. 237 - 238.

(2) الشاطبي، إبراهيم بن موسى (د ت) الموافقات في أصول الشريعة، ج 3، ص 338

(3) الجويني، عبد الملك بن عبد الله (1418هـ). البرهان في أصول الفقه، ج 1، ص 186 وانظر كذلك: السبكي، علي بن عبد لكافي (1404)، الإبهاج في شرح المنهاج، 1 ج 2، ص 284

والراس، ومن حسن البيان باللسان مع الذي يكون، مع الإشارة من الدّل والشكل، والتفتّل والتثني⁽¹⁾ و
اللسان. الدل والشكل هو التكسر في الكلام، وحسن الحديث، والتفتّل - لي الشيء⁽²⁾، وجاء في (كتب -
العين) تقتل الشعر التوى بعضه ببعض⁽³⁾. والتثني كما قلنا سابقاً - هو التلوي في المشبة والتكسر
والانحناء. وهذه المعاني جميعاً تلتقي في أداء الكلام بطريقة فيها التواء وتثن، وهذه التلويات الصور
أو أشكال الجرس الصوتي المصاحبة للإشارة تساهم في إبلاغ الدلالة وتيسير الفهم. خاصة وأن كلامه حـ
في باب البيان.

أما الدراسات البلاغية البديعية فقد حفلت بظاهرة الإيقاع، وأشبعها دراسة وبحثاً، ودرستها تحسب
مسمى المحسنات البديعية أو المحسنات اللفظية؛ يقول زاهيد (2000) الذي يفضل مصطلح المحسنات الصوتية
بدل البديعية لأن الوظيفة التي تقوم بها هذه المحسنات ذات طابع صوتي بالأساس⁽⁴⁾: تعتبر المحسنات
الصوتية محطة هامة في تراثنا النقدي والبلاغي، حاول من خلالها القدماء رصد التجليات الصوتية في المعنى
الإبداعي. فالمحسنات الصوتية من سجع وجناس وغيرها تعتبر من الوسائل التي تحقق إيقاعاً في الكلام⁽⁵⁾
وتناولت، في العادة، الدراسات البديعية ضمن المقومات اللفظية الصوتية: الجناس، وملحقات
ورد المعجز على الصدر، والسجع، والموازنة، ولزوم ما لا يلزم⁽⁶⁾.

وقد نشأ في أحضان علم البديع علم يرتبط بالقرآن الكريم أطلق عليه بديع القرآن، كرر مباحث
البلاغيين البديعيين وقصر مجال التطبيق على القرآن الكريم، لذلك نفضل أن نعرض هذه المقومات الإيقاعية
ضمن الأنماط الإيقاعية في الباب الرابع.

وننبه أن هذه المقومات الإيقاعية خاصة السجع لا يمكن فصلها فصلاً تاماً عن التركيب ما دامت
تسهم في بنية الخطاب. وهذا أيضاً سنتناوله في إطار حديثنا عن الفاصلة القرآنية، ما دام الأمر يتعلق فقط
بمصطلحين لظاهرة إيقاعية واحدة، ارتبط المصطلح الأول بالشر، والثاني بالقرآن الكريم.

وتشع النصوص النقدية، الدالة على استلهاً الظاهرة التطريزية في التعامل مع النصوص
الإبداعية، ومن تلك النصوص النادرة قول علي الجرجاني: 'ولا أمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد.'

(1) الجاحظ، عمرو بن بحر (1968): البيان والتبيين، ج 1، ص. 57.

(2) ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت): لسان العرب، مادة (د ل ل)، (د ت ف ل).

(3) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (1402): كتاب العين، مادة (ف ت ل).

(4) زاهيد، عبد الحميد (2000): الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة عرض ونقد، ص 123

(5) المرجع والصفحة نفسها

(6) انظر على سبيل المثال: القزويني. الخطيب (1949): الإيضاح في علوم البلاغة، ج 2، ص 535-555 والرجوع

الغرناطي، شهاب الدين (1990) طراز الحلة وشفاء الغلة، ص 95-355.

لا أن تذهب بجميعة مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك متخاركة. ولا مدحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل نصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتقخم إذا افتخرت [..] فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، كذلك واحد من الأمرين نهج هو أملك به وطريق لا يشاركه الآخر فيه⁽¹⁾.

فهذا النص التنظيري يدعو إلى أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، وأن تخصص لكل معنى لفظ خاص أولنقول تلوين صوتي خاص حيث يدعو إلى التلطف عند الغزل وإلى التفخيم عند الافتخار، وبهذا يقول زاهيد (2000): ولعمري فقد أصاب كبد الحقيقة بقوله هذا، فقد أثبتت الدراسات الحديثة أن الشعور اللين الضعيف يفرض طريقة نطق لينة ضعيفة، وأن الشعور القوي يفرض طريقة نطق قوية تناسب المقام⁽²⁾.

وفي مجال ذي صلة بالنقد والخطابة، وهو فن الكتابة الإنشائية أو الكتابة بالدواوين يقول ابن الأثير: وإذا أكمل صاحب هذه الصناعة معرفة هذه الآلات، وكان ذا طبع مجيب وقرينة مواتية، فعليه بالنظر في كتابنا هذا والتصفح لما أودعناه من حقائق علم البيان ونبها عليه من أصول ذلك وفروعه، على أن الذي ذكرناه من هذه الآلات الثمان هو كالأصل لما يحتاج إليه الخطيب والشاعر ومعرفة ضرورية لا بد منها وهما أشياء أخرى كالتوابع والروادف. وباجملة فإن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التثبت بكل فن من الفنون حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادرة بين النساء والمشاطرة عند جلوة العروس وإلى ما يقوله المتنادي في السوق على السلعة فما ظنك بما فوق هذا والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واد فيحتاج أن يتعلق بكل فن⁽³⁾. فما يقوله المتنادي والنادبة والمشاطرة فيه توظيف للتنظيم خاصة وللتطريز يوظف عامة.

وفي سياق ما ينبغي أن يتقنه صاحب صناعة الإنشاء قال القلقشندي: وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين وأقدار الحالات فتجعل لكل طبقة كلاما ولكل حال مقاما حتى تقسم أقدار المستمعين على أقدار الحالات فإن المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال قال في مواد البيان ويكون استعمال كل من جزل الألفاظ وسهلها وفصيحتها وبهجتها في موضعه وأن يسلك في

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (1966): الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص. 24. نقلا عن: زاهيد، عبد الحميد (2000). الصور في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض ونقد، ص. 90.

(2) زاهيد، عبد الحميد (2000): العصور في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض ونقد، ص. 90.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد (1995): المثل السائر، ج. 1، ص. 48. وانظر كذلك القلقشندي، أحمد بن علي (1987): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج. 1، ص. 181.

تأليف الكلام الطريق الذي يخرجه عن حكم الكلام المنشور العاطل الذي تستعمله العامة في المخاصم - والمكاثبات إلى حكم المؤلف الحالي بحلي البلاغة والبديع كالاتعارات والتشبيهات والأسجاع والمقابلة - وغيرها من أنواع البديع⁽¹⁾

وما أشبه هذه الوصايا بالوصايا المقدمة للخطيب ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويسر - بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات، فإن كان الخطيب متكلمًا تجنب ألفاظ المتكلمين كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجييا أو سافلا كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين؛ إذ كانوا لتلك العبارات أفهم وإلى تلك الألفاظ أميل وألها أحسن وبها أشغف، ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظاريين كانوا فرق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من البلغاء وهم تخبروا تلك الألفاظ لتلك المعاني وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء وهم اصطلدوها على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم فصاروا في ذلك سندا لكل خلف وقدوة لكل تابع⁽²⁾.

وقد استلهمت الدراسات النقدية المتصلة بالموسيقى جوانب من التطريز، على نحو ما يحفل به كتاب الأغاني⁽³⁾، إلا أنها نصوص قريبة إلى علم الموسيقى منها إلى الدراسات اللسانية.

3.4 القضايا التطريزية في كتب الموسيقى والخطابة؛

1.3.4 عوامل اهتمام كتب الموسيقى والخطابة بالتطريز؛

يصطدم المتفحص لقضايا الدرس الصوتي العربي بتوزعها على مضان، وحقول تراثية متعددة. وفي ظل هذا التوزع، استأثرت كتب الموسيقى، والخطابة بمحظ وافر من الظاهرة التطريزية؛ حيث خص علماء الحقلين المعروفين بالنغم، والتنغيم، والمقطع، والنبر، والطول والوقف، [والإيقاع] بالدرس تعريفيا وتحديدًا ودورا في بنية الخطاب الموسيقي أو اللفظي⁽⁴⁾.

ويعود هذا الاهتمام في رأي حنون (1997)، إلى عوامل ذكر منها:

- أولا، لأن الأمر يتعلق، في الحالتين، بالأداء أو بالإلقاء اللذين يعتمدان في الشعر والأغاني والخطب، فالشعر كان معدا في الأصل للإلقاء والإنشاد، والأغنية معدة للإلقاء والتطريب، والخطبة معدة

(1) القلقشندي، أحمد بن علي (1987) - صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج. 2، ص. 350

(2) الجاسط، أبو عثمان عمرو بن بحر (1968) البيان والتبيين، ج. 1، ص. 87-88

(3) نظر مثلا الأصمعي، أبا الفرج (د ت) الأغاني، ج. 1، ص. 304

(4) حنون، مبارك (1997) في بنية الوقف وبينية اللغة، ج. 2، ص. 357

للمخاطبة والإلقاء. وبما أن الأمر يتعلق بالإلقاء. فلم يكن بد من الاهتمام بالمخاطبة وبكل تلاوين الصوت وتلاوين النغمات واتلافها.

ثانياً، لأن بشعر والأغنية والخطبة لحنا يلزم كلا منها في حالة القراءة، بحيث يمكننا أن نفترض وجود ثوبت تطريزية وبنيات إيقاعية تعكسها النصوص الشعرية أو الثرية أو المغناة، وإذن، فالأمر يتعلق بموسيقى لفظية فيما يتصل بهذه النصوص. ومن هنا يمكن اعتبار الإيقاع اللفظي مناسباً للإيقاع الموسيقي.

ثالثاً، لأن هؤلاء المؤلفين قد واجهوا مسألة طريقة التصويت، أو أسلوب التصويت، أو التعبير في مقتضيات حالية متنوعة ومقامات متعددة تتنوع معها الانتقالات التطريزية⁽¹⁾. ويمكن أن نضيف أيضاً:

رابعاً، احتكاك هؤلاء الفلاسفة احتكاكاً قوياً بالتراث الإغريقي، الذي خص هذه المظاهر باهتمام لافت. فقد كان هؤلاء في طليعة حركة الترجمة والاتصال بتراث الآخر.

خامساً، كون الخطابة - مفهومها واصطلاحها - تحمل التلوينات الصوتية، بل إن لفظ خطبة في القواميس العربية يحيل على تنويعات في الكلام، وتلوينات في الأجسام⁽²⁾.

سادساً، طبيعة نشأة التطريز نفسه: إذ نشأ منذ بداياته الأولى في أحضان علم الموسيقى، ولذلك من الطبيعي أن تكون قضايا هذا العلم ذات طبيعة موسيقية. ومن هنا تكون الموسيقى هي الحقل المعرفي الذي يلتقي التقاء موضوعياً مع المستوى اللحني للأقوال⁽³⁾.

وتترتب نتائج في غاية الأهمية، على اهتمام الموسيقى بالقضايا التطريزية، منها:

ثما أن الموسيقى قد كانت العلم الذي أفاض في دراسة هذه المظاهر، فإنه قد كان عليها أن تكون المرجع الجوهري في دراسة الأصوات اللغوية مفردة ومركبة، ذلك أن علم الأصوات والحروف له

المرجع نفسه، ص. 358.

ورد في اس فارس، إحد (1979) معجم مقاييس اللغة، مادة (خ ط ب): «وَالْخَطْبَةُ: الْكَلَامُ الْمَخْطُوبُ بِهِ [.] وَأَمَّا الْأَصْلُ الْأَخَرُ فَاخْتِلَافُ لَوْنَيْنِ قَالَ الْقَرَّاءُ: الْخَطْبَاءُ: الْأَتَانِ الَّتِي لَهَا خَطٌّ أَسْوَدٌ عَلَى مَنْتَهَا، وَالْحِمَارُ الْمَذْكُورُ أَخْطَبُ، الْأَخْطَبُ: حَاتِرٌ. وَلَعِنَهُ يَخْتَلِفُ عَلَيْهِ لَوْنَانِ. وَفِي ابْنِ مَنْظُورٍ، مُحَمَّدٌ مَكْرَمٌ (د.ت): لِسَانُ الْعَرَبِ، مَادَّةُ (خ ط ب): «وَذَعَبُ أَبِي إِسْحَاقَ إِلَى أَنَّ الْخَطْبَةَ عِنْدَ الْعَرَبِ الْكَلَامُ الْمَشْتَرُ الْمَسْجُوعُ وَغَوَاهُ [. . .] وَالْخَطْبَةُ لَوْنٌ يَضْرِبُ إِلَى الْكُدْرَةِ مَشْرَبٌ حَمْرَةٌ فِي صَفْرَةٍ كَلَوْنِ الْخَنْظَلَةِ الْخَطِيَاءِ قِيلَ أَنَّ تَيْسَ وَكُلُونِ بَعْضُ حَمْرِ الْوَحْشِ وَالْخَطْبَةُ الْخَضْرَاءُ وَقِيلَ: غَيْرُهُ تَرْهَقُهَا خَضْرَاءُ وَالْفِعْلُ مِنْ كُلِّ ذَلِكَ خَطَبَ خَطِيَاءً وَهُوَ أَخْطَبُ وَقِيلَ: الْأَخْطَبُ الْأَخْضَرُ بِمِثَالِ سَوَادٍ وَأَخْطَبَ الْخَنْظَلُ أَصْفَرَ أَيْ صَارَ خَطِيَاءً وَهُوَ أَنْ يَصْفَرَ وَتَصِيرَ فِيهِ خُطُوطٌ خَضِرٌ. وَخَنْظَلَةُ خَطِيَاءٌ صَفْرَاءُ فِيهَا خُطُوطٌ خَضِرٌ وَهِيَ الْخَطْبَانَةُ وَحَمْعُهَا خَطَانٌ وَخَطَانُ الْأَخْيَرَةِ نَادِرَةٌ وَقَدْ أَخْطَبَ الْخَنْظَلُ وَكَذَلِكَ الْخَنْظَلَةُ إِذَا لَوْنَتْ».

راجع أصل مصطلح التطريز في الفصل الأول من هذا الباب.

- تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيها من صناعة الأصوات والنغم⁽¹⁾، وأن بعض علم النحو مأخوذ من صناعة الموسيقى كقوهم: الحركات أنواع: صاعد عال، ومنحدر سافل، ومتوسط بينهما⁽²⁾، بل ذهب حازم القرطاجني إلى أبعد من ذلك عندما اعتبر عدم اللسان الكلي منشأ على أصول منطقية وفلسفية موسيقية وغير ذلك⁽³⁾.
2. من أبحاثنا التي تبدو لنا جديرة بالوقوف عليها والبحث فيها كون المصطلح الصوتي العربي القديم موسيقيا في جوهره⁽⁴⁾.
3. إن كتب النحو والصرف والقراءات والتجويد تختزل وتكشف ما كتبه علماء الموسيقى وعلماء التشريح، فبانت العودة أولا إلى الطبيعيات والتشريح القديمين عودة لا مفر منها من أجل فهم أنصص للمعرفة الصوتية القديمة، ولتجديد المعرفة الصوتية الحالية وتحديثها⁽⁵⁾.
4. إن هذه النتائج أو الفرضيات في حاجة ماسة فعلا إلى دراسة مستقلة لاختبار صديقتها.

وبما أن كتب الموسيقى والخطابة قد أفاضت في الحديث عن المقومات التطريزية، فإننا نقترح في هذا القسم، عدم الاكتفاء بترديد تلك النصوص، وإنما سنقوم بعرضها عرضا من شأنه أن يساعدنا في الوقوف على القواعد التي تتحكم في التطريز، وبهذا نخلص إلى قواعد النبر والنغم... التي تساعدنا في التحريز بقواعدها في اللغة العربية بعامة والعربية القرآنية بخاصة، بعد تقصي ما توفره الدراسات القرآنية في الموضوع، ما دامت كتب النحو والصرف والمعاني، والأصول، والقراءات، والتجويد لم تكشف عن ذلك كشفا كليا، وما دامت تلك المؤلفات - من جهة أخرى - تختزل وتكشف ما كتبه علماء الموسيقى وعلماء التشريح.

ونتوخى من هذه المنهجية تحقيق هدفين؛ أولهما، تثبيت النصوص التي تأسس جوهر اهتمامات في الصميم، وثانيهما، الاكتفاء بالإحالة على النصوص التطريزية كاملة، كما وردت في الدراسة القيمة لأمينة الدكتور مبارك حنون⁽⁶⁾.

(1) ابن جني، عثمان (1985): سر صناعة الإعراب، ج. 1، ص. 9.

(2) السيوطي، جلال الدين (1976): الأشباه والنظائر في النحو، ص. 95.

(3) القرطاجني، حازم (1966): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 244.

(4) حنون، مبارك (1999): تصدير لكتاب زاهد، عبد الحميد (1999) الصوت في علم الموسيقى العربية، ص. 4

(5) المرجع والصفحة نفسها.

(6) نظر حنون، مبارك (1997) في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 360-390 وانظر إلى جزء من تلك لعدد

في المسدي، عبد السلام (1981): التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص. 261-266 وأما بخصوص الأصو

علم الموسيقى عموما انظر الدراسة القيمة لزاهد، عبد الحميد (1999) الصوت في علم الموسيقى العربية

2.3.4 المقطع: بنيته وأشكاله:

يعتبر المقطع المفتاح الأساس لمعالجة الملامح التطريزية، وبخاصة النبر والسغم والتنغيم والإيقاع. وقد بدا أنه يشكل - منذ انطلاق الصوتاء العروضية - الوحدة التطريزية الأساس. ومن هذا المنظار. ومن منظور الأساس النظري الذي يوجه عملنا ساءلنا كتب الموسيقى والخطابة بشأن هذه الوحدة التطريزية. وجدنا ابن سينا يتحدث عن المقطع ومكوناته، ويجعله في مقدمة العناصر السبعة للفظ والمقالة: وأما اللفظ والمقالة فإن أجزاءه سبعة: المقطع الممدود والمقصور كما علمت، ويؤلف من الحروف الصامتة - وهي التي تقبل المد البتة مثل الطاء، والياء والتي لها نصف صوت وهي التي تقبل المد مثل السين، والراء - والمصوتات التي يسميها مدات، والمقصورة وهي الحركات⁽¹⁾.

يبرهن هذا التعريف على إدراك ابن سينا لمكونات المقطع (الصوامت والمصوتات)، وللأشكال المقطعية العربية، إلا أن الإدراك الأعظم يمثله قول ابن رشد: المقطع: هو الذي يأتلف من حرفين: مصوت وغير مصوت! فإن كان المقطع مقصوراً قيل في حده حد الحرف المصوت وغير المصوت وكذلك المقطع الممدود ينحصر في حده حد الحرف الغير مصوت والمصوت الممدود⁽²⁾. ويزيد موضحاً: وإذا تقرر أن هاهنا هو مركبة لم يجتمع منها شيء واحد بالفعل كالمركبة من الأشياء التي لا يكون منها واحد إلا بالتماس مثل تكديس المجموع من حبوب كثيرة، بل يكون المجتمع فيها بحيث يحدث عنه شيء زائد غير المجتمعات من غير أن يكون المجتمعات أنفسها، مثل المقطع الذي يحدث عن اجتماع الحرف المصوت وغير المصوت، فإن المقطع ليس هو اجتماع الحروف التي يتولد منها، بل هو شيء زائد عن الحروف الذي تولد منها شيء بل هو شيء زائد على الحروف مثل المقطع الذي هو باء أولام⁽³⁾. وليبرهن ابن رشد على الترابط الحاصل بين مكونات البنية المقطعية يستند على صورة حسية من الموجودات فيأخذ صورة اللحم الذي هو - على صعيد الأسطقسات الكلية - متكون من الأرض والماء والنار⁽⁴⁾ فيقارن بينهما؛ إذ إن هذه إذا انحلت وفسدت ليس ينحل المقطع إلى مقاطع واللحم إلى لحوم كما تنحل الأشياء المجموعة إلى تلك التي اجتمعت منها أعني التي لا يحدث فيها عن الاجتماع شيء زائد [...] فالحروف هي التي نسبتها إلى السلابي نسبة النار والأرض

ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1966) الشفاء: المنطق، 9 الشعر، ص 65 نقلاً عن المسدي. عبد السلام

(1981) - التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص. 261-262

ابن رشد، أبو. الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1967) - تفسير ما بعد الطبيعة، ص 892

المصدر نفسه، ص 1016

المسدي، عبد السلام (1981) - التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 263

إلى اللحم [..] فالسلاهي شيء آخر هو. وليس هو الحروف. أي الحرف المصوت والذي لا صوت له. بل هو شيء آخر أيضا. فإذا المقطع ليس هو الحروف التي تتركب منها أعني المصوت وغير المصوت⁽¹⁾ لقد عرف أبو الوليد المقطع تعريفا صوتيا دقيقا، وبين أنه تأليف جديد يتكون من الصوامت والمصوتات، وهذا التأليف ليس مجرد تجميع لتلك العناصر الصوتية، أو تكديس لها، كما تتكدس الحبوب وتتكوم إنما هو وحدة صوتية كبرى، وبُنية لها نظامها الخاص المتميز المتفرد بفضل صوغه الخاص لوحدها والصامت والمصوت⁽²⁾.

وننتج عن تركيب الصامت والمصوت الأشكال المقطعية الآتية:

المقطع الممدود (ص ص ص ص)؛ حيث يكون المصوت ممدودا، والمقطع المقصور (ص ص ص)؛ حيث يكون المصوت مقصورا. وبعد عرض مبارك حنون لأراء الفلاسفة عن المقطع استنتج أن البنية المقطعية من خلال هذه الأعمال الموسيقية تتألف من:

1. ص ص ص
2. ص ص ص ص
3. ص ص ص ص
4. ص ص ص ص ص
5. ص ص ص ص ص⁽³⁾.

وخلص إلى أن المقاطع تنقسم إلى: مقطع طويل ومقطع قصير، ومقطع خفيف ومقطع ثقیل. ومقطع قوي ومقطع ضعيف. وقد بدا لنا واضحا كيف أن الصياغة الموسيقية لاجتماع الصوامت والمصوتات قد أخفت مثل هذه الحقائق المتصلة بأصناف المقاطع، بل وببنية المقاطع⁽⁴⁾.

(1) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1967): تفسير ما بعد الطبيعة، ص. 1016-1017

(2) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 384

(3) المرجع نفسه، ص. 388

(4) المرجع نفسه، ص. 389

3.3.4 علاقة المقاطع بالظواهر التطريفية:

على الرغم من أهمية المقاطع البالغة، فإنها تبقى مجرد قوالب فارغة من القطع الصامتة مصوتة، أوتعتبر تربونسكوي وحدة حاملة للظواهر التطريفية⁽¹⁾، فإلى أي حد تمثل علماء الموسيقى هذا تصور، فربطوا النغم والنبر... بالمقاطع؟

يقول أبو نصر الفارابي 'والحروف منها مصوت، ومنها غير مصوت. والمصوتات منها قصيرة، ومنها طويلة، والمصوتات القصيرة هي التي تسميها العرب الحركات. والحروف غير المصوتة، منها ما يمتد بامتداد النغم، ومنها ما لا يمتد بامتداده، والممتدة مع النغم هي مثل اللام والميم والنون والهمزة والعين والواو وما أشبه ذلك، وغير الممتدة مثل التاء والذال والكاف وما جانس ذلك. والحروف الممتدة بامتداد نغم، منها ما يشع مسموع النغم إذا اقترنت بها، مثل العين والحاء والظاء وما أشبه ذلك، ومنها ما لا يشع، وهي الثلاثة اللام والميم والنون، فاللام من بينها، تمتد وإن لم يسلك الهواء في مقعر الأنف، والميم والنون، فاللام من بينها، تمتد وإن لم يسلك الهواء في مقعر الأنف، والنون، لا يمتدان إلا أن يسلك الهواء في الأنف⁽²⁾'. ويضيف الفارابي قائلا: 'ويجئ إلى هذه (أي المصوتات الطويلة)، من غير المصوتات الممتدة، تلك الثلاثة التي لا تشع مسموع النغم فتكون جميع الحروف التي تساق النغم وتقرن بها ولا تنك منها نغمة إنسانية وتستعمل استعمالا سلسا وتبين غير مستكره ونحس حسا غير مستبشع، خمسة عشر حرفا⁽³⁾'.

وهذا النتيجة التي توصل إليها الفارابي، وجدناها أيضا في قول الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: 'والحروف المصوتة تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهي الألف والواو والياء، وهي التي تسمى حروف المد واللين عند العرب، وهي المصوتة الطوال التي تقع أبدا على أواخر الكلام ممتدة في اللحن. وهي المصوتة الطوال التي تقع أبدا على أواخر الكلام ممتدة في اللحن. فالألف حرف مستعل، والياء حرف منخفض، والواو حرف متوسط بين الاستعلاء والانخفاض، وكل هذه تنقسم أيضا إلى ثلاثة حروف ممتزجة، فتكون ممتزجة من الألف والياء ومن الياء والواو ومن الواو والألف كقولك: (يا) و(وي) و(إي). وكل هذه تمتد بسهولة. فصارت الحروف المصوتة تسعة. ويضاف إليها الحروف التي تمتد مع النغم بسهولة، هي: اللام والميم، والنون، وهذه تسمى حروف الغنة، فتكون الحروف التي تقرن بالنغم وتساقها ولا تبعد منها نغمة البنية، يسهل استعمالها ولا تستكره خمسة عشر حرفا. وهذا ما يحتاج إليه في الألسان أشد الحاجة⁽⁴⁾'.

⁽¹⁾ Troubetzkoy, N.S. (1976): *Principes de Phonologie*. P.196.

الفارابي (1967) كتاب الموسيقى الكبير، ص 1072-1073

المصدر نفسه، ص 1074

الكاتب، الحسن بن أحمد بن علي (1975) 'كمال أدب الغناء، ص 63

ويقول ابن الطيب السرخسي: 'فالألف والواو والياء حروف الأصوات التي تلزمها النغم، لأنها في كل حال لا تخلو من مراتب لركة والغنظ اللازمة للأصوات، وهي التي تسمى الشدة واللين (...) أولئك الصحيح أن النغمة لا تنفك من حركة، فحيث يكون الحرف تكون الحركة وحيث تكون حركة الحرف تكون نغمة، والحرف لا ينفك من حركة وسكون⁽¹⁾.

وتكشف هذه النصوص عن اقتران النغم -بصفته مستوى لحنيا- بالمصوتات الطويلة وبمدته التسعة، والمصوتات القصيرة، ويصنفين من الصوامت. الصنف الأول ويتكون من الهمزة (والرأحج -، يقصد الألف) والعين والزاي والحاء والظاء، إلا أن هذه الحروف تبشع مسموع النغم، الصنف الثاني ويتكون من اللام والميم والنون المسماة بحروف الغنة، وهي حروف لا تبشع مسموع النغم. إن الأمر -د- يعني أن النغم يقترن بمكونات مقطعية معينة، وهي القطع التي تكون أكثر جهازة، ومن ثم يمكن الحديث عن سلم الجهازة التالي:

1. المصوتات الطويلة وبذاتها التسعة.
2. المصوتات القصيرة .
3. حرفا اللين (الواو والياء).
4. حروف الغنة (الميم والنون واللام)⁽²⁾.

ويمكن استخلاص علاقة المقطع بالنبر، من خلال قول ابن رشد: 'إلا أن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة، كانت أواسط الأقاويل أوفي أواخرها. وأما المقاطع المقصورة فيستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أواسط الأقاويل، وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فليس يعملون المقطع المقصور ممدودا [...] وقد ممدون المقاطع المقصورة في أواسط الأقاويل إذا كان بعض الفصيص الكبار ينتهي إلى المقاطع مقصورة في أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهي إلى مقاطع ممدودة [...] وبالجواب إنما ممدون المقطع المقصور عند الوقف⁽³⁾.

وبهذا فإن العرب - حسب ابن رشد - تقرر النبر بالمقاطع. ولعمري إن هذا الفهم متقدم على تصور تلك المدارس اللسانية التي ربطت النبر بالقطع لا بالمقاطع، وبخاصة المقاطع الممدودة سواء كانت أواسط الأقاويل أوفي أواخرها. ومعنى هذا أن النبر يقترن بتحديدًا بالنغمة المقطعية المديدة أوقات الموردين ولا تحمله البتة المقاطع القصيرة، فإن حملته في أواخر الأقاويل، أي عند الوقف، تحولت هذه المقطع

(1) نقلًا عن: المصدر نفسه، ص. 64-65

(2) حنون، مبارك (1997) في بنية الوقف وبنية اللغة، ج 2، ص 386

(3) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959) تلخيص الخطابة، ص. 100

قصيرة في الأصل. إلى مقاطع طويلة، لتحقيق تجانس مقاطع هذه القصول، أي بهدف إيقاعي محض. فالنبر جمع على المقاطع القصيرة فإذا حدث ذلك لزم تطويلها، وذلك عند الوقف، وهذا يعني تلازم النبر والوقف في هذه الحالة.

4.3.4 في قواعد التنغيم والتغم والنبر والإيقاع:

يقول ابن سينا: كلنغم مناسبة ما مع الانفعالات المختلفة والأخلاق. فإن الغضب تنبعث منه نغمة والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة. يشبه أن يكون الثقل جهر يتبع الفخامة، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس.

ومن أحوال النغم: النبرات، وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية، يبدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة وتعقب النهاية تارة، وربما تكرر في الكلام، وربما تقلل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليصور ولتضخيم الكلام. وربما أعطيت هذه نبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه منحير أو غضبان. يصير به مستدرجة للمقول معه بهتديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك⁽¹⁾.

لقد ذكر الشيخ الرئيس زمرة من الملامح التطريزية. إلا أنه - حسب فهمنا - خلط بينها. ويتجلى بجه الخلط في أنه يسند للنغم وظائف دلالية وتركيبية ويربطه بالنبر. والنبر إنما يرتبط بالتنغيم لا بالنغم والتنغيم هو حصاد نبرات ونغمات.

ويبدو لنا أن مصطلح النغم عند الفلاسفة العرب عموما يدل على شيئين: النغم إذا تعلق الأمر بالمفردات، والتنغيم (ويطلقون عليه اللحن أيضا) إذا كانوا يتحدثون عن الأقوال. وقد عرّف لنا هذا الاستنتاج من خلال الاحتكاك المتأني بالنصوص الفلسفية، وتؤكد هذا الحدس قول عبد الجليل، عبد القادر (1998): «ونجد الفارابي، قد استخدم مصطلح النغم Ton، ليستدل به على التنغيم [...] ويبدو أن اللحن عند الفارابي ذو منعكس دلالي، والمراد به التنغيم المصاحب للألفاظ. وعنده إن اللحن جماعة النغم التي تصاحب الحروف في رحلتها الإسماعية⁽²⁾، ومن تعقيب زاهيد (2000) على كلام ابن سينا السابق ذكره: «وليس دلالة النبرات هنا هو ما يعرف في علم الأصوات الحديث بنظرية النبر. بل ينضوي تحت هذا المصطلح في سياق ابن سينا كل الظواهر فوق مقطعية⁽³⁾». وسبق لزاهيد (1999) أن عقب على كلام

(1) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): الخطاية، ص. 198.

(2) عبد الجليل، عبد القادر (1998): الأصوات اللغوية، ص. 255.

(3) زاهيد، عبد الحميد (2000): الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض وتقد، ص. 85.

الفارابي بشأن اللحن فقال: فمرادف اللحن في علم الأصوات في نظري هو التنغيم. فلا يمكن الحديث عن اللحن في إطار النغمة مفردة، بل في إطار مجموعة من النغمات، فكما أن التنغيم لا يمكن الحديث عنه في إطار الكلمة المفردة، بل في إطار مجموعة من الكلمات التي تكون الملفوظ Enoncé. فمن هذه الزاوية اللحن والتنغيم يتحققان في شيء أكبر من المفرد⁽¹⁾.

وبهذا فإن ابن سينا يبرز أن للتنغيم وظائف تعبيرية ودلالية، وأن لكل نطاق تنغيمي مناسبة مع انفعالات وأخلاق معينة؛ فالانتقال من نطاق إلى آخر إنما هو في الواقع نتيجة للانتقال من حالة انفعالية إلى حالة أخرى، ويوضح ذلك ابن زيلة عندما يقول: إن الانتقال إلى النغمة الحادة يحاكي شمائل الغضب، والانتقال إلى الثقيلة يحاكي شمائل الحلم والدراية، والانتقال إلى هبوط يتدارك بصعود راجع يعطي النفس همة شريفة مقوية مع شجي مخيل، وضدها يعطي هيئة لذينة مائلة إلى الحق مع شجي⁽²⁾ ويضيف أيضا: أفضل الانتقالات في تركيب النغم هو الانتقال الحادث للسرور، وهو الذي يكون فيه من ثقل النغمات إلى حدتها، فيتبعه انتقال الصوت من خفض إلى رفع، وأما ما أشبهه فهو الذي يكون الانتقال فيه من حدة النغمات إلى ثقلها، فيتبعه انتقال الصوت من رفع إلى خفض. ومنها انتقالات في تركيب النغم تحدث السخاء، وأخرى تحدث الشجاعة، وأخرى تحدث الحمية والألفة، وأخرى تميل بالنفس إلى القوة، وأخرى تميل بها أضداد هذه الشمائل⁽³⁾.

فلأداء أدوار انفعالية ودلالية متنوعة، يتم الانتقال بين النطاقات التنغيمية، حيث توظف الحدة والثقل⁽⁴⁾ إلى جانب عمليتي الصعود والهبوط، يقول حنون (1997): "وهكذا يتضح أن هناك نطاقات تنغيمية مختلفة يناسب كل نطاق تنغيمي منها حالة أوموقفا للمتكلم يخص ما يرمي إليه. وعليه، فكل تشكيل تنغيمي متميز يسند إلى القول وظيفة انفعالية أو تعبيرية متفردة. وبطبيعة الحال، فالأمر لا يتعلق فحسب بصعود النغم وهبوطه، وإنما يتعلق أيضا بالحدة والثقل⁽⁵⁾". وهذا التفاعل بين هذين المقيمين هو ما انتبه إليه ابن زيلة قائلا: إما أن يكون من طرف الثقل هابطا إلى الحدة، أو يكون من طرف الحدة صاعدا إلى الثقل، أو من الوسط هابطا إلى الحدة مرة، وصاعدا إلى الثقل مرة⁽⁶⁾.

وبهذا يمكن توزيع النغمات إلى ثلاثة مستويات:

- (1) زاهيد، عبد الحميد (1999): الصوت في علم الموسيقى العربية، ص. 36-37.
- (2) ابن زيلة (1964): الكافي في الموسيقى، ص. 43.
- (3) المصدر نفسه، ص. 65.
- (4) انظر الحدة والثقل وأساليبهما في الصوت عند الفلاسفة في: زاهيد، عبد الحميد (1999): الصوت في علم الموسيقى العربية، ص. 53-69.
- (5) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 363.
- (6) ابن زيلة (1964): الكافي في الموسيقى، ص. 41.

النغمة العالية حيث تنتهي بدرجة إسماع عالية. ففي حالات الاستفهام والشرط، والغضب مثلاً. تتوتر الحبال الصوتية عند نهاية الجملة، فيكون الصوت حاداً. ولذلك حق لابن زيلة أن يخلص إلى أن الانتقال إلى النغمة الحادة يحاكي شمائل الغضب. وإلى هذا السبب يرد وجود النغم الصاعد. النغمة المتوسطة: وتكون في الحالة العادية.

النغمة الهابطة (الثقل): حيث تنتهي بدرجة إسماع منخفضة. وحسب ابن زيلة إن الانتقال إلى النغمة الثقيلة يحاكي شمائل الحلم والدراية. ففي حالات الضعف والعجز، والهدوء، والحلم، أوفي الجمل التقريرية عموماً، ترنخي الحبال الصوتية في نهاية الجملة، فيكون الصوت ثقيلًا. وهذا ما يفسر وجود النغم الهابط.

إلا أن ثمة انتقالاً من مستوى إلى آخر، أو من نطاق إلى آخر، حيث إن الانتقال إلى هبوط يشترك محمود راجع يعطي النفس همة شريفة مقوية مع شجي غليل، وأفضل الانتقالات في تركيب النغم هو الانتقال المحدث للسرور، وهو الذي يكون فيه من ثقل النغمات إلى حدتها، فيتبعه انتقال الصوت من خفض إلى رفع.

وبخصوص ما يطرأ على المقاطع من تغيرات يسبب اقتران النغم بها، يقول الحسن بن أحمد الكاتب: فمتى وقع في طرف منها حرف ساكن من الحروف المصوتة جاء امتداده حسناً سهلاً [ص مص مص]، ومتى وقع دونها حرف وجب أن تستعمل المدات في ذلك الحرف، ويتخطى إلى الآخر بسهولة وتلطّف. [ص مص م]

ومتى وقع أحد الحروف المصوتة قبل آخر الجزء بحرفين أو ثلاثة ولم يمكن الوقوف والتنغيم إلا على آخر الجزء، فينبغي أن يردف الحرف بحرف مصوت ويمتد مع النغم. [...] مص [م] ص مص ص مص ص أو مص [م] ص مص ص مص ص مص [م]

ومتى كان الحرف من غير الحروف المصوتة ساكناً، وجعل بداية نغمة فلايد من تحريك ذاك الساكن وتطويل الحرف القصير. [ص مص مص] فإن كان أحد الحروف الثلاثة المصوتة امتد مع النغم بسهولة، ومتى كان من غيرها أودف بحرف مصوت^(١).

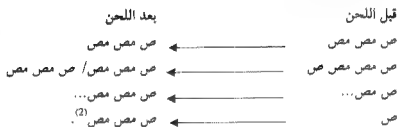
ويقول ابن رشد في السياق ذاته: إن عادة العرب في النغم قليلة. والنغم إنما تحدث إما مع المقاطع الممدودة. أرمع المقاطع المقصورة فلا يستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أوساط الأقاويل. وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدوداً: فإن كانت فتحة أودفوها بألف، وإن كانت

(١) الكاتب، الحسن بن أحمد بن علي (1975): كمال أدب الغناء، ص. 72

ضمة أردفوها بـ و. وإن كانت كسرة أردفوها بـياء وذلك موجود في نهايات الأبيات التي تسمى عندهم القوافي. وقد يمدون المقاطع المقصورة في أوساط الأقاويل إذا كانت بعض الفصول الكبار ينتهي إلى مقايعة مقصورة في أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهي إلى مقاطع ممدودة، مثل قوله تعالى (وتظنون بالله الظننون) وبالجملية إنما يمدون المقطع المقصور عند الوقف⁽¹⁾.

ولتوضيح هذه التحولات يمكن أن نستعير من زاهيد 1999، الشكل التالي

(44.1): دور المصوتات في اللحن



وإذا انتقلنا إلى النثر الذي يعد كما أشار ابن سينا هيئة من هيئات التنظيم فإننا نضيف إلى ما قاله سابقا الشيخ الرئيس قول الحسن بن أحمد بن علي الكاتب: «النبرات حروف في أوائلها همزات، وهي تقيع أبدا في الحروف المصوتات»⁽³⁾؛ حيث ربط عملية النثر بالهمز أي الضغط ورفع الصوت الذي يكون حصر على المصوتات لا غيرها ولكن ابن رشد سيحدد ذلك بالتدقيق في نصه الطويل: «والنبرات تستعمل إما في أبعاد ما بين الأقاويل، وإما في أبعاد ما بين الألفاظ المفردة، وإما في أبعاد ما بين الأرجل والمقاطع، وإما في أبعاد ما بين الحروف. والتي تستعمل منها في أبعاد ما بين الأرجل والمقاطع تخص الوزن الشعري. والتي تستعمل منها في أبعاد ما بين الحروف تخص الأغاني. فإذا الذي يخص الأقاويل الخطابية من ذلك ما كان مستعملا في أبعاد ما بين الألفاظ المفردة والأقاويل. والأقاويل صنفان: منها قصار ومنها طوال، ومنها النثر ومنها غير النثر. [...] فالنبرات يستعملها الخطيب في أحد ثلاث مواضع: إما في نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التي هي أجزاء الأقاويل الطوال، وإما في أطراف الأقاويل التامة بالوجه الثاني أو في أنصافها أي في أجزاء الخطبة الكبرى، فالتي يستعمل منها في نهاية الأقاويل القصار جدا والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاويل القصار للمقاطع والأرجل. ولذلك ينشر للخطيب أن يتوخى عند استعماله هذه النبرات أن يصير الكلام موزونا. وذلك أنها متى وقعت بين المقايعة

(1) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959) تلخيص الخطابة، ص. 286-287.

(2) زاهيد، عبد الحميد (1999) الصوت في علم الموسيقى العربية، ص. 123.

(3) الكاتب، الحسن بن أحمد بن علي (1975) كمال أدب الغناء، ص. 79.

لا رجل كان القول موزونا خطيبا وكثيرا ما يعرض في الخطب أن تقع هذه النبرات والسكنات عند لامة
في تستعمل السكنات أكثر ذلك موضع النبرات بين المقاطع والأرجل من غير أن يقصدوا ذلك، فيكون
قول موزونا وهم لا يشعرون وإنما يصح للخطيب هذا النوع من الوزن إذا اختار من الألفاظ المفردة
تأويل القصار ما يقرب أن يكون مساويا للمقاطع والأرجل والذي يستعمل هنا في أجزاء الأقويل
نصار التي هي أجزاء الأقويل لطوال إنما يستعمل ليدل على انفصال قول من قول وهذا إنما يستعمل في
أقويل النامة بالتمام الأول فيما أحسب، وهي ضرورية في جودة التفهيم، وهذا الصنف من النبرات هو
صحيح إذا كان إنما يقع في نهاية الأقويل القائمة بأنفسها، وهذه فيما أحسب هي التي تسمى عند العرب
بجمع الوقف، فإن العرب تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات: وقفات.

والصنف الثالث يستعمل في ابتداء الأقويل وفي ختمها وفي توسطها لموضع الراحة. وهذه
صناعات التي تستعمل في هذه المواضع الثلاثة عند الأمة التي تستعملها: منها ما يشدأ فيها بمقاطع معدودة
تتبعها بمقاطع مقصورة، ومنها ما يتدأ بمقصورة وتنتهي بمعدودة، ومنها ما تكون كلها معدودة. والتي
تكون من مقاطع معدودة تشاكل الوسط لموضع الراحة. وينبغي أن تعلم أن الوقفات إذا أقيمت مقام
صناعات صار القول باردا^(١).

إن النبر هو هيئة من هيئات التنغيم وقواعد النبر التي تقترحها هذه النصوص يمكن تسجيلها على
هو التالي:

إن هناك أشكالا نبرية متعددة، منها ما يخص الشعر، ومنها ما يميز القناء، ومنها ما يخص الأقوال
الثرية الخطابية، وبخصوص ما يهم هذه الأخيرة فإن ابن رشد يميز بين نبر الكلمة ونبر الجملة أو ما
يصطلح عليه بنبر السياق.

إن النبر إنما يقع في الألفاظ وكذا في الأقويل القصار على المقطع الأخير ولا يكون إلا طويلا، فإن لم
يكن طويلا يتم تطويله.

إن نبر السياق يقع أيضا في أجزاء الجملة على الأطراف، أولنقل المقطع الطويل الختامي، وما ليس
طويلا فهو بطول، ومعنى هذا أن الطول المرتبط بالوقف إنما هو نبر، والأقويل إنما هي أقويل
قصار، والأقويل القصار إنما هي تأليف لألفاظ مفردة. وبهذا فهو يميز في الجوهر بين نبرين: نبر
لفظي ونبر جملي أو سياقي.

إن المقطع هو المتحكم في الطول.

إن النبر في نهاية الأقويل القصار والألفاظ المفردة يضارع النبر في الكلام الموزون ويشابهه أي يقع
على المقاطع الطويلة الختامية تشابه الأقويل القصار جدا والألفاظ المفردة مع المقاطع والأرجل

6. إن المجهودات الجادة المبذولة من طرف المحدثين لتقعيد النثر في العربية تلتقي عموماً مع خلاصة -
رشد في كون النثر مرتبط بالمقاطع الطويلة⁽¹⁾

وفي ما يخص الإيقاع أشار ابن رشد في لخص السابق (والذي نضطر إلى تثبيت جزء منه) إلى -
الكلام المتنور يمكن أن يضارع الموزون؛ فيتوفر على الإيقاع وذلك بقوله. التي يستعمل منها في 4 -
الأقاييل القصار جداً والألفاظ المفردة تضارع الكلام الموزون لقرب مساواة الألفاظ المفردة والأقاييل
القصار للمقاطع والأرجل. ولذلك ينبغي للخطيب أن يتوخى عند استعماله هذه النبرات أن يصير الكلام
موزوناً. وذلك أنها متى وقعت بين المقاطع والأرجل كان القول موزوناً خطائياً. لقد ربط أبو الوليد بين
النثر والإيقاع حيث إن الإيقاع هو حصاد نبرات في أجزاء متناسبة في الطول والقصر، ويتضح ذلك بجد
من خلال مقولة ابن سينا التالية: «وللعرب أحكام أخرى في جعل النثر قريباً من النظم [أي متوفراً على
العنصر الإيقاعي]، وهو خمسة أحوال. أحدها، معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني
معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة، والثالث، معادلة ما بين الألفاظ والحروف [...]، والرابع، أن يناسب
بين المقاطع الممدودة والمقصورة [...]، والخامس، أن يجعل المقاطع متشابهة»⁽²⁾.

فقد ربط هذا النص الإيقاع في النثر بـ:

- تساوي مصاريع الأجزاء طولاً وقصراً.
- تساوي الأجزاء في عدد الألفاظ.
- تساوي ما بين الألفاظ والحروف.
- التناسب بين المقاطع مداً وقصراً.
- تشابه المقاطع.

وبهذا فإن الفلاسفة يركزون على مسألة التناسب والتشابه في الكمية وذلك بشكل هرمي
الأجزاء ثم المفردات ثم المقاطع، ويربطون بين النثر والإيقاع، من جهة وبين الطول والإيقاع من جهة
أخرى.

⁽¹⁾ «نظر أنيس، إبراهيم (1979): الأصوات البغوية، ص 163-175 وحسان، تمام (د ت) اللغة العربية مد -
ومسماها، ص 170-175 وانظر مناقشة هذه الاقتراحات واقتراحات جديدة في عبيد، داود (1979) دراست -
علم أصوات العربية، ص 107-137 ونظر كذلك حسان، تمام (2000) البيان في روائع القرآن، ج. 3، ص -
189 وكلها تركز على المقطع الطويل كمجال لحصول النثر، وسنستور هذه الملاحظة لاحقاً
⁽²⁾ ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954) الخطابة، ص 225

4.4 خلاصة:

لعل هذا الفصل قد حقق كثيرا من أهدافه؛ حيث تقصى التطريز في حقول معرفية تراثية مختلفة شيين لنا من خلاله. أن أصحاب تلك الدراسات، في عمومهم، متمثلون للظاهرة التطريزية وإن كانت الدراسات الموسيقية والخطابية أكثر تمثلا وأعمق إدراكا لدور التطريز في بنية الأقوال، ولطبيعة العلاقة التي تجمع الوحدات والملاحم التطريزية من جهة، وملاحم التطريز فيما بينها من جهة ثانية.

وإذا كانت فرضية تكامل العلوم تبرر ضعف تناول الدراسات النحوية والصرفية والبلاغية والنقدية... التي كثفت نتائج الفلاسفة في الموسيقى والخطابة والطبيعات، فإن تجاهل علماء المعاني لأصول للتطريز لا يخلو من غرابة.

ومن كل ما سبق في هذا الباب برمته يتضح وضع التطريز في التراث اللساني الغربي، والتراث الصوتي العربي؛ حيث تراوح بين الإهمال في اللسانيات الكلاسيكية عموما، والإعمال في اللسانيات التجريبية، والصوتية التوليدية الحديثة، بينما الإعمال العربي كان أشد جلاء في كتب الموسيقى والخطابة.

ويبقى علينا أن نجد في تحقيق هدفنا الأبرز، متمثلا في تقصي التطريز في القرآن الكريم وقراءاته، والتطريز في طبيعة معالجة فن الأداء القرآني للقضايا التطريزية، وذلك من خلال استعراض الملاحم التطريزية، وما تنسجه فيما بينها مجتمعة من بنية تطريزية.

الباب الثاني

التنظيم في القراءات القرآنية

الفصل الأول
بواعث التطريز
في القرآن الكريم وقراءاته

٥.١ تمهيد:

يعتبر هذا الفصل فصلا تمهيديا ليس للملح التنغيم فحسب بل للملامح التطريزية كافة، نتطلع من خلال مباحثه إلى تبيان البواعث التي جعلت من القرآن الكريم، ثم من القراءات الناشئة عنه، منجما غنيا بمصايا التطريز.

والواقع أن ثمة ارتباطا وثيقا بين القرآن وقراءاته، فكل أداء للقرآن الكريم لا يتم إلا من خلال قراءة قرآنية معينة؛ فهما ملتصقان التامعا قويا، وبهذا فإن عوامل توفر القراءات على الظاهرة التطريزية تدور في جزء منها من طبيعة القرآن الكريم.

إن عوامل عديدة جعلت من النص القرآني وقراءاته المتنوعة مجالا خصبا للتطريز. ويمكن التمييز بينها بين بواعث وجود التطريز منذ نزول القرآن صوتا، وبواعث أوعوامل صانت ملامح التطريز وحفظت عليها في ثنايا المتن العزيز.

وستتناول في المبحث (1.1) الطبيعة الأصواتية للقرآن الكريم نزولا وتبليغا ومسألة ضبط التطريز، وفي (2.2) لحون العرب وملامح التطريز، وفي (3.2) القراءة المرتلة وتوقيع التطريز القرآني؛ وذلك من خلال مقارنة: الترتيل وملح الوقف في (1.3.2)، والترتيل والنغم والتنغيم في (2.3.2) وأخيرا الترتيل والمد والنبر والإيقاع في (3.3.2). وسنخصص المبحث (4.2) لمعالجة الرسم القرآني وقضايا التطريز؛ وذلك بالوقوف على: اللغة والكتابة في (1.4.2)، والطبيعة المقطعية للرسم القرآني في (2.4.2)، وإغناء الرسم القرآني قصد التمثيل للتطريز في (3.4.2)، ثم الطبيعة الصوتية لقواعد الكتابة القرآنية والظاهرة التطريزية في (4.4.2)، وسيتفرع هذا العنصر إلى قواعد الحذف، والإضافة، والهمزة، والبدل، والفصل والوصل، وما فيه قراءتان. ثم سنعالجنا في المبحث (5.2) الترتيم القرآني وقضايا التطريز، ومنين في (1.5.2) أصول نشأة الترتيم القرآني، وفي (2.5.2) علامات الترتيم القرآنية، ثم أخيرا في (3.5.2) الوظيفة التطريزية للترتيم القرآني، ثم خلاصة (6.2) نسجل فيها النتائج المتوصل إليها.

وبالقيتنا الضوء على هذه البواعث، ستأدى بهذا الفصل إلى الكلام عن قضايا التطريز في النص القرآني من خلال قراءاته بعامه.

1.1 الطبيعة الصوتية للقرآن الكريم نزولا وتبليغا وضبط التطريز:

يصف القرآن الكريم أصحاب لديانات السماوية الأخرى بأهل الكتاب، بينما أتباعه من المسلمين هم أصحاب القرآن. وينطوي هذا التصنيف على مسألة بالغة لأهمية، فالكتب السابقة لم تنزل نزولا صوتيا بل نزلت كتبها مكتوبة، وهذا ما يشير إليه قوله تعالى في شأن التوراة: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُ فِي

الْأَلْوَابِ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مَوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِكُلِّ شَيْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا بِأَحْسَنِهَا سَأُوْرِكُمْ دَارَ الْآلَفِينَ قِينَ﴾⁽¹⁾ وقال في التوراة والإنجيل والكتب السابقة عامة: ﴿وَقَالُوا لَوْلَا يَأْتِينَا بِآيَةٍ مِنْ رَبِّنَا أَوْلَمْ آتَيْنَاهُمْ بَيِّنَاتٍ مِمَّا فِي الصُّحُفِ الْأُولَى﴾⁽²⁾ فقد قال القرطبي في هذه الآية: يريد التوراة والإنجيل والكتب المتقدمة⁽³⁾.

وخلافا للكتب السماوية الأخرى فقد نزل القرآن الكريم نزولا صوتيا، ولم ينزل مدوناً في سطور أو مكتوباً في كتاب، ويؤكد هذا زمرة من النصوص، منها: ما ورد في فتح الباري: أن الرسول ﷺ قال: إن الله عز وجل إذا تكلم بالوحي سمع أهل السماء للسماء صلصلة كجمر السلسلة على الصلصلة فيصعقون، فلا يزالون كذلك حتى يأتيهم جبريل، فإذا جاءهم جبريل فزع عن قلوبهم قال: ويقولون يا جبريل ماذا قال ربكم قال: فيقول الحق قال فينادون الحق الحق⁽⁴⁾.

يوضح هذا الحديث أن الله تعالى يتكلم بالوحي ويتلق جبريل هذا الكلام صوتاً شديداً، فينبغي المنهج ذاته في تبليغ ما سمعه إلى الرسول عليه السلام، وهذا ما يسجله الحديث النبوي المروى: «عن عائشة أم المؤمنين رضي الله عنها أن الحارث بن هشام ﷺ سأل رسول الله ﷺ فقال: يا رسول الله كيف يأتيك الوحي؟ فقال رسول الله ﷺ: أحياناً يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشده علي فيفصم عني وقد وعيت ما قال وأحياناً يأتيني الملك رجلاً فيكلمني فأعي ما يقول»⁽⁵⁾، وبهذا فإن القرآن قد بلغ عمداً صوتاً مسمراً

(1) الأعراف، آ: 145، وقال أيضاً في: الأعراف، آ: 154 ﴿وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْفَصْفُ أَخَذَ الْأَلْوَابَ كُلَّ نَفَسٍ هَبَّ هَبًّا فَاتَّخَذَهَا لَهُمْ أَسْبَابًا وَهُمْ يُرْمَونَ﴾ وقال أيضاً في: الأعلى، 18-19 ﴿إِنَّ عِنْدَ الْبَاقِ الْأُولَى﴾ عند (2) سورة طه، آ: 133.

(3) لقرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (1993) الجامع لأحكام القرآن، ج. 1، ص. 264.

(4) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996) فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج. 15، ص. 422 ونظر كـ. أ. داود، سليمان بن الأشعث (د.ت) سنن أبي داود، ج. 4، ص. 235.

(5) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996) فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج. 1، ص. 27-28.

من طريق ملك الوحي، أوبدونه. وهذا التلقي الصوتي تؤكد آيات ووقائع كثيرة ثبت منها قوله تعالى: ﴿سَنُقَرِّئُكَ فَلَا تَنْسَى﴾⁽¹⁾ وقول ابن عباس كان رسول الله ﷺ يعالج من التنزيل شدة، وكان مما حرك شفاه ﷺ: ﴿إِنَّا نُنزِّلُ الْكُرْآنَ فِي قُرْآنٍ مَجِيدٍ﴾ ﷻ ﴿لَا تُحَرِّكُ بِهِ لِسَانَكَ لِتَتَّعَجَلَ بِهِ﴾ ﷻ ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ﴾ ﷻ قال. جمعه لك في صدرك وتقرأه ﴿فَإِذَا قَرَأْتَهُ فَاسْتَمِعْ﴾ ﷻ قال. فاستمع له وانصت ﴿وَنُصَرِّفُ الْبُحُورَ﴾ ﷻ ﴿ثُمَّ إِنَّا نَنزِّلُ الْكُرْآنَ فِي قُرْآنٍ مَجِيدٍ﴾ ﷻ فكان رسول الله ﷺ بعد ذلك، إذا أتاه جبريل استمع، فإذا انطلق جبريل فقرأه النبي ﷺ كما قرأه⁽²⁾.

فهذه النصوص القرآنية والحديثية وغيرها كثير تقرّر طبيعة النزول الصوتي للقرآن الكريم، من الله تعالى إلى جبريل (ع) ثم إلى الرسول ﷺ الذي لم يكن - فضلا عن ذلك - كاتباً قارئاً، بل رسولاً مبلغاً أمياً. ظلماً وصفه القرآن نفسه بالرسول الأمي المبعوث في الأميين، كقول تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ﴾⁽³⁾، فهو لا يعرف الكتابة ولا القراءة من مكتوب، وذلك بخلاف غيره من الأنبياء؛ فإنه كان كاتباً قارئاً⁽⁴⁾، ولعل في قصة أقرأ الي كان يرددها جبريل وفي رد الرسول ﷺ: ما أنا بقارئ⁽⁵⁾ خير دليل على هذا المنحى الذي أصبح راسخاً في الدعوة الجديدة. وكما كان تلقى القرآن شفها تم تبليغه أيضاً تبليغا صوتيا شفها إلى الصحابة ثم إلى الناس كافة، قد تلاه النبي ﷺ بدوره على الناس تلاوة صوتية من فمه يبلغهم به عن طريق هذه التلاوة فتلقوه منه سماعهم، وحفظوه في صدورهم، ومنهم كتبه الوحي الذين كتبوه ودونوه في العصب والخاف والرقاع وغير ذلك⁽⁶⁾.

سورة الأعلى، آ: 6.

المستقلات، أحمد بن علي بن حجر (1996). فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج. 1، ص. 43. والآيات في:

القيامة، آ: 16-18.

سورة الجمعة، آ: 2.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 293.

ورد في صحيح البخاري أن الرسول ﷺ ما كان يعراء حراء حراء، الملك فقال أقرأ فقال رسول الله ﷺ: ما أنا بقارئ، قال فأخذني فغطني حتى بلغ مني الجهد ثم أرسلني. فقال: أقرأ قلت ما أنا بقارئ فأخذني فغطني الثانية حتى بلغ مني الجهد ثم أرسلني فقال أقرأ قلت ما أنا بقارئ فأخذني فغطني. الثالثة حتى بلغ مني الجهد ثم أرسلني فقال أقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان من علق اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم. آيات إلى قوله علم الإنسان ما لم يعلم. انظر البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1987) صحيح البخاري، ج. 4، ص. 1894

أبو السعود، عبد الله سر (2000) الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، ص. 49-50

وما زال سبيل القراءة والإلقاء الشفهي هو السبيل المعتمد والمتواتر في تبليغه وإسماعه وصحة وإتقانه منذ نزوله الصوتي إلى اليوم، لذلك من حقنا أن نتساءل لماذا هذا الحرص الشديد على تبليغه نسمة صوتيا منذ لحظة النزول، وما علاقة ذلك بالتطريز؟

يرى أبو السعود بدر (2000) أن القرآن ظل منذ اللحظة الأولى لنزوله يتردد على السنة الأجيال ويتنقل من الصدور إلى الصدور غصا على نفس هيئته يوم نزل أول مرة، وبذا تتحقق تجليات المعجزة القرآنية في خلود النص المقدس وحماية مبناه ومعناه من التحريف والتغيير، ويكون القرآن بحق مصدقا لما بيده من الكتب السابقة ومهيما عليه [...] وذلك لأن الأداء الصوتي الصحيح الدقيق هو الوسيلة الرحيم المثلى التي تضمن تمام توصيل الفكر بمنتهى الدقة والضبط والإحكام⁽¹⁾.

إن حماية النص القرآني من التغيير والتحريف تقتضي صيانه من اللحن والتصحيف. وتؤكد الدراسات القرآنية أن الرسول ﷺ كان يعرض على ملك الوحي القرآن في كل عام مرة فلما كان العام لمر قبض فيه عرضه عليه مرتين⁽²⁾. وحرص الرسول ﷺ ذاته على أن يقرأ على أصحابه حتى يتعلموا أدق دقائق الأداء بما فيها العناصر التطريزية، وبخاصة الوقف، والتنخيم، والنغم وهذا ما سجله أبو العباس السمرقندي (ت 373هـ) في سياق حديثه عن الحكمة من قراءة الرسول ﷺ على أبي بن كعب، وذلك بقوله: 'وأما الحكمة في أمره تعالى بالقراءة على أبي فهو أن يتعلم أي الفاظه وصيغة أداؤه ومواضع الوقوف ونغمه، فإن نعمات القرآن على أسلوب ألفه الشرع وقدره بخلاف ما سواه من النغم المستعملة في غيره، ولكل ضرب من النغم أثر مخصوص في النفوس، فكانت القراءة عليه لِيُعَلِّمَهُ لا ليتعلم منه⁽³⁾'. فالرسول ﷺ كان يقرأ على الصحابة ليتعلموا منه طريقة الأداء، ومواقع الوقف، وصور النغم والتنخيم. وبهذا فإن مراد التطريز هي من مقاصد قراءة الرسول ﷺ على أصحابه.

وتقصد الأدبيات العربية القديمة في مضمار الدراسات القرآنية من إطلاقها النغم، على عر الفلاسفة، التنغيم، ويوضح ذلك قول محمد السمرقندي (ت 780هـ): 'قال بعض المحققين: ينبغي أن يقرأ القرآن على سبع نعمات: فما جاء من أسمائه تعالى وصفاته فالتعظيم والتوقير، وما جاء من المفترقات عب فيالإخفاء والترقيق، وما جاء في ردها فيالإعلان والتفخيم، وما جاء من ذكر الجنة فيالشوق والطرب، وما

(1) المرجع نفسه، ص. 52.

(2) انظر من بين آخرين العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996) فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج 4 ص 822

(3) السمرقندي، أبو العباس نصر بن محمد بن أحمد بن إبراهيم (2002) بستان العارفين، ص 319

من ذكر النار والعذاب فبالخوف والرهبة. وما جاء من ذكر الأوامر بالطاعة والرغبة، وما جاء من ذكر
سعي في الإيالة والرهبة^(١).

ومن تم جاز لنا أن نقول: إذا كان الباحثون يقطعون أن عربية النصوص التراثية الشعرية والثرية
تحتية فقدت التطريز، فإن نقل القرآن نقلا شفها أصواتها حفظ إلى حد كبير ملاعنه من الضياع. وهذه
سرجية ستقدم ما يفي بإثبات صدقيتها في هذا العمل.

ويبدو أن الاعتماد على النقل الصوتي المراعي للخصائص الأصواتية وعدم التعويل على الكتابة
تخيل النص القرآني يعود إلى القصور الذي يعترى الكتابة - على أهميتها - في أداء المنطوق، ومن جلته
تخيل. لكن واقع الحال يبين عجز هذه العلامات الخطية في نقل الكلمات المنطوقة. رغم أن الكتابة تشكل
ثلاثة من اللسانين نسقا لغويا مستقلا على النسق اللغوي المنطوق، إلا أنها تبقى في نظر اللسانين
عبيدين نظاما ناقصا لا يمكنه أن يمثل المنطوق تمثيلا أميناً^(٢). فرغم أن الحروف الخطية جعلت سمات
تشكل بها على الحروف اللفظية - كما يقول إخوان الصفا^(٣) - إلا أن واقع معظم اللغات بين عجز تلك
الحروف عن تمثيل إمكانياتها الصوتية بصورة كاملة سواء المستخدمة منها بالفعل، أو التي يمكن استخدامها،
تتميزها عن التعبير الدقيق عن الفروق الصوتية الدقيقة بين الأصوات، وهي قادرة على إيجاد رموز خطية
مختلفة والملاح الصوتية المتعددة للصوت الأصلي الذي قد تختلف صور نطقه عند الناطقين به تبعاً
للتخالف لهجاتهم المحلية. هناك إذن فرق كبير بين الحدث اللغوي المنطوق وصورته المكتوبة حتى في
المجديات المخترعة، لذلك كان من الأهمية بمكان أن ينزل القرآن الكريم نزولا صوتيا على أصل الظاهرة
اللقوية، فالسيطرة على النظام الصوتي للغة هي البداية الأساس المتينة لفهم اللغة وامتلاك ناصيتها، وذلك
ضمان وصول معناه بدقة إلى الناس. وكان هذا الضمان أعظم دليل على تحقيق الوعد الإلهي بحفظ القرآن
للكريم وصونه من التحريف والتبديل والضياع وتحليده تحليدا صحيحا مضبوطا إلى الأبد^(٤).

إن كينونة القرآن لا تتحقق إلا من خلال قراءاته، والقراءة سنة متبعة، وصحتها مشروطة باتصال
السند المتواتر بالرسول ﷺ ولا يكون ذلك إلا سماعا. وتبعاً لهذا فقد رفضوا أخذ القرآن عن مصنفين؛ أي
عن قارئ اعتمد على مصنف مكتوب، لأن ذلك سيوقعه في التصحيف، قال العسكري بعد ذكره لنماذج

(١) السمرقندي، محمد بن محمود (ت 780هـ) (مخطوط): خلاصة المعالجة، ص 213 و وهو مخطوط، نقلا عن: قدوري،
فهم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 569

(٢) راجع هذين الموقعين والمواقف اللسانية الأخرى بشأن علاقة المنطوق والمكتوب في:
Anis, Jacques (1988) Une Graphématique Autonome ?, P. 213-214

(٣) إخوان الصفا (1995) رسائل إخوان الصفا وخلان أهل الوفاء، ج 1، ص. 216

(٤) أبو السعود، عبد الله بدر (2000) الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، ص 53

من تصحيقات المصحقين. فلهذا وأشباهه قبل لا تأخذو القرآن من مُصحفي ولا العلم من صحفيّ فامعنى قولهم الصّحفيّ والتصحيح، فقد قال الخليل إن الصّحفيّ الذي يروي الخطأ على قراءة الصحف من غير أن يلقوا فيه العلماء، فكان يقع فيما يروونه التّخيير، فيقال عنده قد صحفوا، أي رددوه عن الصّحف وهم مُصحّقون. والمصدر التصحيح⁽¹⁾ فالأصل هو التلقي الشفهي، والتبليغ الشفهي ومن شأن هذه المشافهة أن تكون بمثابة التسجيل الأمين للقرآن الكريم كما أنزل فتحفظ أنغامه وتنغماته، ونبرته ومدوده، ونفخيماته، وإمالاته، ووقوفه، وإيقاعه... وتدفع عنه التّغيير والتصحيح، واللمحن والتحرّيف وهي عيوب أفسدت النصوص الأخرى. ومن شأنها كذلك - بما فيها من تطريزات - أن تحدث التّأثير المطلوب في السامع وهي الغاية الأسمى لرسالة القرآن. إن للكلام الشفاهي آليات يعمل من خلالها أوضاعها حضور المتكلم وحضور السامع معاً، وهو (= الكلام الشفاهي) يتشكل، من خلال قابلية الصوت والنطق والأداء على التّأثير المباشر في السامع، كما أن للكلمة المنطوقة قوة خاصة، ليست للكلمة المكتوبة تتجلى في استحوادها على إحساس السامع، وإثارتها دلالات خاصة، ليست الدلالات المعهودة من مدلولاتها، بل من قوت الصوت، وهو يعبر ويرمز ويشير⁽²⁾، كما أن الكلمة المنطوقة وسط كل العوالم الرائعة التي تتيحها الكتابة لا يزال لها حضور وحياة، وذلك لأن كل الكتب المكتوبة مضطرة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، إلى الارتباط بعالم الصوت؛ الموطن الطبيعي للغة، كي تعطي معانيها، وقراءة النص تعني تحويله إلى صوت [...] فالكتابة لا يمكن أبداً أن تستغني عن الشفاهية⁽³⁾. وبهذا يحصل التّعاضد بين الطبيعة الصوتية الشفاهية للنص القرآني وأدائه أداء مرتلاً حسناً الذي كان مطلباً قرآنياً أيضاً.

وبالنظر إلى ذلك عد علماء الأداء القرآني الإخلال بالمقومات التطريزية لحناً. ولكنه لحن خفي، لا يدركه إلا النحارير، ويستشف هذا من قول أبي العلاء العطار الحمداني: وأما اللحن الخفي فهو الذي لا يقف على حقيقته إلا لخائري القراء ومشاهير العلماء، وهو على ضربين: أحدهما لا تعرف كيفيته ولا تدرى حقيقته إلا بالمشافهة وبالأخذ من أفواء أولي الضبط والدراية. وذلك نحو مقادير المدات، وحدود المسمالات والمطلفات والمشعبات والمختلصات، والفرق بين النفي والإثبات، والخبر والاستفهام، والإظهار والإدغام، والحذف والإتمام، والروم والإشمام، إلى ما سوى ذلك من الأسرار التي لا تقيد بالخط، واللطائف التي لا تؤخذ إلا من أهل الإتقان والضبط⁽⁴⁾.

(1) العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد (1963) شرح ما يقع فيه التصحيح والتحرّيف، ص. 13.

(2) الكوار، محمد كريم (2002). كلام الله الجانِب الشفاهي من الظاهرة القرآنية، ص. 9-10.

(3) أونيج، والترج. (1994) الشفاهية والكتاتية، ص. 44

(4) الحمدني، أبو العلاء العطار التمهيد، ص 119 ظ 120 و. وهو مخطوط، نقلًا عن قدوري، غانم الحمد (86).

الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 267

وبهذا يتضح أن الملامح التطريزية الواردة في النص القرآني من مد، وتنغيم، وإيقاع، ووقف... إنما تنضبط بالمشافهة والأخذ من أفواه محارير القراء ومشاهير العلماء ويعجز الرسم عن تسجيلها تسجيلًا تامًا. ويتجلى دور النزول والتبليغ لصوتين في صون التطريز القرآني وحفظه وقد قرنت هذه الطبيعة الصوتية عادة بالترتيل على نحو ما سنبين.

2.1 نَحُونُ الْعَرَبِ وَمَلَامِحُ التَّطْرِيزِ:

إذا كان النحاة قد استبعدوا لُحُونُ الْعَرَبِ والاختلافات اللهجية، ومن هذه اللُحُونُ الظواهر التطريزية التي كانت تختلف، دون شك، من قبيلة إلى أخرى⁽¹⁾ وذلك ما دام شغلهم الشاغل كان هو توحيد اللغة العربية على كافة مستوياتها، فإن القرآن الكريم، من خلال قراءاته المتعددة، المتواترة والشاذة، كان يحزانًا لهذه اللُحُونِ ومن جعلتها الملامح التطريزية، وذلك لأكثر من سبب.

لقد ضم النص القرآني لهجات عربية عديدة، ولم ينزل بلغة قريش فقط دون سائر العرب، وإن كان معظمه نزل بلغة قريش⁽²⁾، وقد كان بين القبائل العربية اختلاف في نبرات الأصوات وطريقة الأداء⁽³⁾.

وتعتبر الظاهرة التطريزية بعامة من أهم الظواهر اللهجية المصانة في قراءات القرآن. ولطالما رددت الدراسات القرآنية أن الإمالة -على سبيل المثال- لهجة عامة أهل نجد من تميم وأسد وقيس، وأن الفتح وتثنييف الهمز لهجة أهل الحجاز الخ... وفي هذا السياق يقول السيوطي مثلاً: قال الداني: الفتح والإمالة لغتان مشهورتان فاشيتان على ألسنة الفصحاء من العرب الذين نزل القرآن بلغتهم فالفتح لغة أهل الحجاز والإمالة لغة عامة أهل نجد من تميم وأسد وقيس قال والأصل فيها حديث حذيفة مرفوعاً: (اقرأوا القرآن بلحون العرب) وأصواتها وإياكم وأصوات أهل الفسق وأهل الكتائبين قال: فالإمالة، لا شك، من الأحرف السبعة ومن لُحُونِ الْعَرَبِ وأصواتها⁽⁴⁾.

فلحون العرب لم تُراعَ فحسب في أداء القرآن، بل رُغِبَ فيها؛ إذ ورد في الحديث النبوي: (اقرأوا القرآن بلحون العرب)، فبدل الاستبعاد الذي لجأ إليه النحاة نجد الحديث يأمر بأداء القرآن أداء يحقق تلك النُحُونِ.

وقال المناوي موضحاً مقصود حديث (اقرأوا القرآن بلحون العرب)؛ أي تطريبها وأصواتها أي تزيينها الحسنة التي لا يختل معها شيء من الحروف عن غرضه، لأن القرآن لما اشتمل عليه من حسن

حنون، مبارك (1997) في بنية الوقف وبنية اللفظ، ج 2، ص 354

الداني، أبو عمرو (1408هـ) الأحرف السبعة للقرآن، ص. 61

ليب، السعيد (د ت): الجمع الصوتي للقرآن الكريم أو المصحف المرتل بواعث وخططاته، ص 162.

السيوطي، جلال الدين (1973)، الإتقان في علوم القرآن، ج 1، ص 91

النظم والتأليف والأسلوب البليغ اللطيف يورث نشاطا للقارئ لكنه إذا قرئ بالألحان التي تحرجه عن وضعه تضاعف فيه النشاط وزاد به الانبساط وحثت إليه القلوب القاسية وكشف عن البصائر غشا الغاشية⁽¹⁾.

إن المناوي في مقولته ينه عن أن النحون هي العناصر الإيقاعية بخاصة والتطريزية بعامه، المقصد لماشر من القراءة الموقعة بالتطريز هو أن تحن القلوب القاسية إلى القرآن الكريم وأن تُكشَفَ عن بصائر القارئ غشاوة الغاشية، وهذا ما سبلوره بصورة أوضح عند حديثنا عن الإيقاع القرآني. وثمة قضية تلتحم التحاماً شديداً بموضوع حديثنا وهي نزول القرآن بسبعة أحرف⁽²⁾، ولا شك أن الملامح التطريزية تدخل في نطاق الأحرف السبع التي قرئ بها القرآن تخفيفاً على أمة كانت تعرف تعدد لهجيا، وفي هذا الشأن قال الداني إن من الأحرف السبعة: ألتنصرف في اللغات نحو الإظهار والإدغام والمقدّر والقصر والفتح والإمالة وبين وبين والهمز وتخفيفه بالحدف والبدل وبين وبين والإسكان والروم والإشمام عند الوقف على أواخر الكلم والسكوت على الساكن قبل الهمز وما أشبه ذلك⁽³⁾.

فالظواهر المدرجة في مفهوم الأحرف السبعة، التي نزل بها القرآن الكريم احتراماً منه للخصائص اللهجية لقبائل العرب، تدخل في نطاق الملامح التطريزية. ويعضد هذا ما حكى عن الفراء أن المرة بالأحرف السبعة: سبعة أوجه في أداء التلاوة وكيفية النطق بالكلمات التي فيها، من إدغام وإظهار وتخفيف وترقيق وإمالة وإشباع ومد وقصر وتشديد وتخفيف وتلين، لأن العرب كانت مختلفة اللغات في هذه الوجوه، فيسر الله عليهم، ليقرأ كل إنسان بما يوافق لفته ويسهل على لسانه⁽⁴⁾.

(1) المدوني، عبد الرؤوف (1356هـ)، فيض القدير، ج. 2، ص. 65.

(2) في صحيح البخاري أن عمر بن الخطاب قال: سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان ما أقروها وكان رسول الله ﷺ أقرأنيها وكنت أن أعجل عليه ثم أمهلته حتى انصرف ثم ليته بردائه فجئت به رسول الله ﷺ فقلت إني سمعت هذا يقرأ ما أقرأنيها فقال لي: أرسه ثم قال له اقرأ فقرأ قال هكذا أنزلت ثم قال لي: اقرأ فقرأت فقال هكذا أنزلت إن القرآن أنزل على سبعة أسمرق فأقروا منه ما تيسر البصري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (987)، صحيح البخاري، ج. 2، ص. 851 وانظر هذا الحديث وأحاديث أخرى مشابة في ابن جزري، محمد بن محمد الدمشقي (د) النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 19-20، والزرقاني، محمد عبد العظيم (1996)، متأمل العرفان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 99-102.

(3) المدني، أبو عمرو (1408هـ): الأحرف السبعة للقرآن، ص. 43.

(4) نقلا عن الدمشقي، طاهر الجزيري (1334هـ) التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإتيان، ص. 90.

ومن أكثر الآراء وحاجة في تفسير حديث الأحرف السبعة تأويل الرازي في كتاب اللوائح، وهو ما وُجِّع أيضاً عند المصالح وسالم مكرم والزرقاني¹ وجاء فيه: «الكلام لا يخرج عن سبعة أحرف في اختلاف»:

اختلاف الأسماء من أفراد، وثنية، وجمع، وتذكير، وتأنث.

اختلاف تصريف الأفعال من ماضٍ، ومضارع، وأمر.

اختلاف وجوه الإعراب.

الاختلاف بالنقص والزيادة.

الاختلاف بالتقديم والتأخير.

الاختلاف بالإبدال.

اختلاف اللغات (يريد اللهجات) كالفتح والإمالة والترقيق والتفخيم، والإظهار والإدغام، ونحو ذلك⁽²⁾.

فاختلاف اللهجات في أداء بعض الأصوات أمر واقع بين الصحابة، بل لعله كان أشد أنواع اختلاف دورانا على الألسنة⁽³⁾.

ولعل التطريزات - بحسب هذه النصوص - قد عدت من الأحرف السبعة، ومن لحون العرب التي بلغت - جزئياً - من لغتنا المعيار ما عدا لغة النص القرآني بسبب معيارية النحاة الصارمة.

وبهذا تكون القراءات القرآنية قد صانت الملامح التطريزية، وبخاصة منها الإيقاع الذي تتأزر كافة ملامح التطريزية في خدمته؛ لذلك قال المتنبي في تفسيره للحون العرب التي يوقعها القراء والخطباء في أنهم للنصوص أن البحث الأول بالنسبة للإيقاع الموسيقي يكون عن أحوال النغم، والبحث الثاني عن الزمن. فالأول يسمى علم التأليف، والثاني علم الإيقاع، والغاية والغرض منه حصول معرفة كيفية تأليف الحان، وهو في حرفهم أنغام مختلفة الحدة والثقل رتبت ترتيماً ملائماً وقد يقال وقرنت بها ألفاظ دالة على بيان حركة للنفس تحريكاً ملذاً. وعلى هذا فما يترجم به الخطباء والقراء يكون لحناً⁽⁴⁾.

انظر على التوالي: لمصالح، ص 158 (1958)، مباحث في علوم القرآن، ص 115، ومكرم، عبد الصمد سالم (1969): القراءات القرآنية وأثرها في الدراسات النحوية، ص 29-30، والزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): مناهل العرفان في علوم القرآن، ج 1، ص 109.

الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): مناهل العرفان في علوم القرآن، ج 1، ص 109، ولعسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج 10، ص 35.

المصالح، ص 158 (1958): مباحث في علوم القرآن، ص 115.

القوسجي، صديق حسن (1978): أجد العلوم، ج 2، ص 533.

وإذا كان القرآن الكريم، من خلال قراءته، قد قرئ بلحون العرب فصان الظواهر الصوتية للـ القائل، وضمتها التطريز، فإن تلك القراءات تصبح الوثيقة التاريخية التي نطمئن إليها في فقه اللغة لمفسر من جميع نواحيها، الوثيقة التي تقل إلـب بالصوت والصورة معا، يتوارثها لقراء جيلا عن جيل [١] هذه القراءات على اختلاف رواياتها سجل دقيق لما كان يجري في كلام العرب من تصرفات صوتية ولـع [٢] ومن خلفها تكمن الصورة الحقيقية التي كان عليها النطق المصيح للعتا العربية^(١)، وما كن يحـ فيها ظاهرة الإيقاع حيث تصب كافة الملامح التطريزية، وقد كان مطلوبا أكثر من غيره لدوره في استـد قلوب كل من أصغ السمع للقرآن الكريم، فهو مطلب مساعد على تحقيق الهدف من نزول القرآن الكريم في استيعاب أتباع جدد للدين الجديد، وهذا إنما يتحقق بتضافر مع القراءة المرتلة.

3.1 القراءة المرتلة وتوقيع التطريز القرآني؛

قرئ القرآن بلحون العرب، فجاء غنيا بالمقومات التطريزية، وما كان له أن يطلق مكنونه التطريز لولا قراءته قراءة مرتلة، ولذلك فإن النص القرآني نفسه يشدد على أن يقرأ عموما وأن يقرأ بالترتيل خصوصا.

إن لفظ القرآن ذاته يعني القراءة، يقول ابن منظور في مادة (ق ر أ): وقوله تعالى: ﴿إِنَّ عَجَبَ

جَمْعُهُ وَقُرْآنُهُ﴾ أي جمعه وقراءته. "ومرادهم بقوله: قرأت قرآنا، أي قرأت قراءة فيقيمون الاسم مـ المصدر"^(٢).

وأما تسمية السورة سورة فليل إن ذلك يفيد الإبانة لها من غيرها من السور [...] وقيل إن محـ سورة قطعة وطائفة^(٣). وقال المستشرق بيير كاربون دو كابرونا: إن هذه الملاحظات توضح لنا في الوقت ذاته التفسير الممكن لكلمة سورة التي لم يوجد له تفسير مرض، ونقترح أن تكون هي المعادل العربي للكـ العبرية شيرة أي نشيد. وإذا كان المعنى الدني غير واضح، فإن السورة تبدو-على الأقل- كأنها نشيد. تبشير ولا موعظة، لكنها نشيد مقدس، تعد الخصوبة الإيقاعية التي توجد فيه أثر الازدهار حساسية موسيق

(١) شاهين، عبد الصبور (1987): أثر القراءات في لأصوات والنحو العربي، أبو عمرو بن العلاء، ص. 9.

(٢) البقلائي، أبو بكر (1971) نكت الانتصار لنقل لقرآن، ص 56

٨ المصدر نفسه، ص 57

عجبية، تتمثل على مستوى الأشكال في تعدد التفاعيل، والتقطيع الفقري، والاختلاف والتفرع الإيقاعي،
 تنتهي إلى توازن عام⁽¹⁾

وقد وظف القرآن مصطلحات دالة على القراءة، أحصاها أبو حطب (1996)، واستخلص أنها
 محصورة في ثلاثة الفاظ وهي: لفظ التلاوة الذي ورد ثلاثا وستين مرة بمختلف صيغه، والترتيل الذي جاء
 مع صيغته الفعلية أربع مرات، ولفظ القراءة الذي فاق اللفظين السابقين ورودا؛ حيث استعمل ستا وثمانين
 مرة⁽²⁾. ولاحظ - بحسب سياق الورود - أن التلاوة: تختص باتباع كتب الله المنزل، تارة بالقراءة وتارة
 بالتلاسم⁽³⁾ لما فيها من أمر ونهي وترغيب وترهيب أو ما ينوهم فيه ذلك⁽⁴⁾ ويقول الكفوي: التلاوة هي
 قراءة القرآن متتابعة، كالدراسة والأورد الموطقة⁽⁵⁾ وأن القراءة ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في
 الترتيل، وليس يقال ذلك لكل جمع؛ لا يقال قرأت القوم إذا جمعتهم، ويدل على ذلك أنه لا يقال للحرف
 الواحد إذا تقوه به: قراءة⁽⁶⁾.

وأما الترتيل؛ فهو الاصطلاح الدال بحق على أداء القرآن أداء يحقق التطريز. وسنسوق تعاريف
 تحلي ترجمته للملاحح التطريزية؛ ذلك أن فعل الترتيل لا يتحقق إلا بمراعاة أدائها، وبذلك فهو يقوم بوظيفة
 تكويلية للظاهرة التطريزية.

يقول ابن الجزري: "وأما الترتيل فهو مصدر من رتل فلان كلامه إذا أتبع بعضه بعضا على مكث
 وتفهيم من غير عجلة وهو الذي نزل به القرآن. قال الله تعالى: ﴿وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا﴾"⁽⁷⁾. وروينا عن زيد بن
 ثابت رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: "إن الله يحب أن يقرأ القرآن كما أنزل..." وقد أمر الله تعالى
 ﷺ فقال: ﴿وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا﴾"⁽⁸⁾ قال ابن عباس: بينه، وقال مجاهد: تأن فيه، وقال الضحاك:
 "لهذه حرفا حرفا يقول الله تعالى: تلبث في قراءته وتحمل فيها، وأفضل الحرف من الحرف الذي بعده. ولم
 يقتصر سبحانه على الأمر بالفعل حتى أكد به بالمصدر اهتماما به وتعظيما له ليكون ذلك عوناً على تدبر

184. Crapon, D. C, P(sans): Structure rythmique des sourates méquoises, P. 184. نقلا عن

أبي زيد، أحمد (1992): التاسب البياني في القرآن، ص. 246.

انظر أبا حطب، سيد أحمد عبد الواحد (1996): ألفاظ القراءة في القرآن الكريم، ص. 129-154.

الدعاء والتعوذ، انظر مادة (ر س م) في: ابن منظور، محمد بن مكرم: (د.ت): لسان العرب.

الأصهاني (المفردات) ص. 100.

الحسيني الكفوي، أيوب بن موسى (1992): الكلبيات: معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص 308.

المصدر نفسه، ص. 703.

سورة القدر، آ: 32

سورة المزمل، آ: 4.

القرآن وتفهمه. وكذلك كان ﷺ يقرأ؛ ففي جامع الترميذي وغيره عن يعلى بن مالك أنه سأل أم سلمة رضي الله عنها عن قراءة رسول الله ﷺ فإذا هي تنعت قراءة مفسرة حرفاً حرفاً قالت عائشة رضي الله عنها كان أطول من أطول منها وعن أبي الدرداء رضي الله عنه أن النبي ﷺ قام بآية يردها حتى أصبح ﴿إِنْ تُعَذِّبْهُمْ فَإِنَّهُمْ عِبَادُكَ﴾ [١] وفي صحيح البخاري عن أس أنه سئل عن قراءة رسول الله ﷺ فقال:

كانت مداً ثم قرأ (بسم الله الرحمن الرحيم) يمد الله ويمد الرحيم⁽²⁾

يتضح من هذا الكلام أن الترتيل هو فن الإلقاء القرآني، فن النطق بالكلام القرآني نطقاً بجملة الفاظه وبحقق تطريزه. وبهذا يكون الترتيل بمثابة الترجمة الشفاهية للظاهرة التطريزية بعامة. وسنقدم فيما يلي تعاريف مزيدة تبين كيف تترجم القراءة المرتلة للملمح التطريزي، وننبه أن هـ لا يعني أننا نختزل التطريز في وظيفة أدائية فحسب.

1.3.1 الترتيل وملح الوقف:

من الظواهر التطريزية التي يجب تحقيقها وصونها كلما أدي القرآن أداء مرتلاً ملح الوقف؛ ولذلك قال علي بن أبي طالب: ألترتيل تجويد الحروف ومعرفة الوقوف⁽³⁾، وقال صاحب التوقيف على مهمة التعاريف: ألترتيل لغة إرسال الكلمة بسهولة واستقامة وعرفاً رعاية مخارج الحروف وحفظ الوقوف أو هو خفض الصوت والتخزين بالقراءة⁽⁴⁾. وبهذا يتضح أن الأداء القرآني يقوم على عناصر تطريزية من أبرزها الوقف. وفي هذا السياق عرفه الزركشي بقوله: وهو فن جليل، به يعرف أداء القرآن. ويرتب على ذلك فوائد كثيرة؛ واستنباطات غزيرة. وبه تبين معاني الآيات، ويؤمن الاحتراس عن الوقوع في المشكلات⁽⁵⁾. وبهذا يتضح أن الترتيل يقوم على ملح الوقف، ولكن الوقف أيضاً لا يحقق إلا مراعاة الترتيل لذلك قال الزركشي أيضاً: وما يدعو إلى الوقف في موضع الوقف الترتيل؛ فإنه أعون شيء عليه⁽⁶⁾. فبمراعاة قواعد الترتيل نلزم أنفسنا باختيار مواطن الوقف، فتكون هذه المراعاة تقضي اختيار المواضع الجيدة للوقف⁽⁷⁾. هذه صلة الترتيل بملح الوقف، فكيف تكون صلته بباقي ملامح التطريز؟

(1) سورة المائدة: آ: 118.

2 ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 207-208.

3 انظر القسطلاني، شهاب الدين (1972). لطائف الإشارات لفنون القراءات، ج. 1، ص. 220

(4) الحناوي، محمد عبد الرؤوف (1410هـ): التوقيف على مهمة التعاريف، ص. 170.

(5) الزركشي، بدر الدين (1988) البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 415

(6) المصدر نفسه، ص. 446

(7) حنون، مبارك (1997) في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 410-411

2.3.1 الترتيل والنغم والتنغيم:

تقتضي القراءة المرتلة أن يوقع القارئ بصوته ملامح العلو الموسيقي، أي النغم والتنغيم، فالترتيل ليس فقط تجويد الحروف بل هو أيضا مراعاة المستوى اللحني؛ وهذا ما انتبه إليه المفسر الكبير القرطبي بقوله: [القراءة هي:] أصوات القراءة ونغماتهم⁽¹⁾، فهي ليست أصوات يختص علم التجويد بإتقان مخارجها وإعطائها حقها ومستحقها فحسب، إنما هي أيضا ملامح نغمية وتنغيمية ينبغي أن تصان وتحفظ إن شئت صلة وثيقة بين تحقيق الصوامت والمصوتات تحقيقا مجودا وتوظيف ملامح العلو الموسيقي، لذلك فإن القاضي عبد الجبار يشير إلى ما يسميه بالنغم فيربطه بصفاء مخارج الحروف⁽²⁾، وهو مدار علم التجويد وهذا ما انتبه له لبيب سعيد في مؤلفه ألغني بالقرآن وكذلك إدريس عبد الحميد الكلاك في كتابه نظرات في علم التجويد والذي ورد فيه: إن الذي لا يد من إثباته هنا هو أن قواعد التجويد في القرآن تحتاج في تحقيقها شاء القراءة إلى الاستعانة بالتطريب كالدود والغن⁽³⁾.

ولطالما تداولت الدراسات القرآنية حديث: (من لم يتغن بالقرآن فليس منا)⁽⁴⁾ وذكرت في عمومها بما يفيد أن التغني بالنص القرآني يستلزم احترام قوانين النغم، أو بعبارة اللسانيين الملامح النغمية والتنغيمية؛ حول الصياغ: ومعنى التغني كما قال الإمام الشافعي وموافقوه: تحزين القراءة وترقيقها واستدلوها بالحدث الآخر (زينوا القرآن بأصواتكم)⁽⁵⁾. قال القسطلاني شارحا حديث تزيين القرآن: ومن جملة تحسينه: أن راعي فيه قوانين النغم، فإن الحسن الصوت يزداد حسنا بذلك، وإن خرج عنها أثر ذلك في حسنه⁽⁶⁾.

إن قراءة القرآن قراءة مرتلة تقتضي مراعاة قوانين النغم أو ملامح العلو الموسيقي، والترتيل لا يكون كاملا إلا بحفظ هذه الملامح وهذا ما انتبه إليه الزركشي بقوله: فمن أراد أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فيقرأ على منازله، فإن كان يقرأ تهديدا لفظ به لفظ المتهدد، وإن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على تعظيم⁽⁷⁾.

القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (1993): الجامع لأحكام القرآن، ج. 1، ص. 4.
القاضي، عبد الجبار (د.ت): المغني، ج. 7، ص. 206، نقلا عن: عبد السلام المسدي (1981). التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص. 265.

الكلاك إدريس عبد الحميد (1981): نظرات في علم التجويد، ص. 51.
رواه أبو داود بإسناد جيد.

الصباغ، عبد الله توفيق (د.ت): فن الترتيل في أحكام التجويد، ص. 23.
القسطلاني، شهاب الدين (1972): لطائف الإشارات لقنون القراءات، ج. 1، ص. 217.
الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 532.

إن قراءة القرآن على منازله تفرص تنعيم تراكيبه بحسب دلالاتها وقوانين النغم هذه التي تكثفها عبارات أصحاب الدراسات القرآنية وتدعو القارئ إلى الحفاظ عليها هي تلك القوانين المسطرة في كتب الفلاسفة بخصوص الكلام المشور، على نحو ما عرضنا سابقا، وسنبولره لاحقا

3.3.1 الترتيل والمد والنهر والإيقاع:

ثمة نصوص متعددة تبين أن القراءة المرتلة تلزم القارئ أن يوقع بصوته ملامح تعريضية عديدة، فالترتيل يعين على مد الصوت وإشباعه بحسب تعاريف قدمت له، منها قول الزجاج: «هو أن يبين جميع الحروف، ويوفي حقها من الإشباع». وأصل الترتيل التنضيد، والتنسيق، وحسن النظام، وتأكيد الفعل بالمصدر يدل على المبالغة على وجه لا يلتبس فيه بعض الحروف ببعض، ولا ينقص من النطق بالحرف من مخرجه المعلوم مع استيفاء حركته المعتبرة⁽¹⁾.

إن القراءة المرتلة تجود الحروف وتبينها، وتحقق المدود وتشبعها، ولما سئل أنس بن مالك كيف كانت قراءة النبي ﷺ، قال: كانت مدا ثم قرأ بسم الله الرحمن الرحيم بمد بسم الله ومد بالرحمن ومد بالرحيم⁽²⁾ وفي رواية أخرى كان بمد صوته مدا⁽³⁾ وذكر أنس للصوت يدل على نفس المد، وتأكيد المد بالمصدر يدل على إشباع المد⁽⁴⁾. وقالت حفصة (رض) عن الرسول ﷺ: إنه كان يقرأ بالسورة فيرتلها حتى تكون أطول من أطول منها⁽⁵⁾.

وبهذا يتضح أن المد من خصائص الترتيل.

وللجانِب هذه الملامح توافرت للقراءة المرتلة عناصر تعريضية أخرى، يجمعها ملامح الإيقاع، يقول تمام حسان (2000): لقد رتل الله القرآن ترتيلا (الفرقان، آ: 32) وأمر رسوله أن يرتل القرآن ترتيلا (المزمل، آ: 4) والمعروف أن الترتيل مصدر رتل يرتل وأنه وضع المجموعات في أرتال كل رتل منها طائفة مجتمعة وبين كل رتل وما يليه انقطاع مؤقت. فأما الترتيل بالنسبة لله تعالى فذلك أنه أنزل القرآن منجما حسب الوقائع وأسباب النزول فإذا أنزل آية أو آيات عد رتلا قائما بذاته بعده فترة انقطاع الوحي ثم يعود الوحي يرتل آخر من الآيات وهكذا وهذا المعنى لا يحس موضوعنا (وهو الإيقاع) مسا مباشرا. أما الترتيل

⁽¹⁾ الشوكامي، محمد، س علي بن محمد (د ت). فتح القدير، الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج ٩، ص

⁽²⁾ البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1987)، صحيح البخاري، ج 4، ص 1925

⁽³⁾ النسائي، أبو عبد الله أحمد بن شعيب (1991) السنن الكبرى، ج 5، ص 23

⁽⁴⁾ القيسي، مكي س أبي طالب (1984) الكشف عن وجوه القراءات السبع، ج 1، ص 57

⁽⁵⁾ لدني، أبو عمرو عثمان س سعيد (1993) التحديد في الإتقان والتشديد في صناعة التجويد، ص 176

نسبة للنبي ﷺ فهو طريقة من طرق الأداء والقراءة فتجويد القرآن يشتمل إلى جانبي إعطاء الأصوات حها على أمور أخرى منها المد بأنواعه والغمّة والسكت وما إلى ذلك مما يعد من قبيل الانقطاع المؤقت من الأصوات التي تتكون منها الألفاظ. فالمد كلسكون والسكون كالسكوت وانقطاع الكلام. وقل ذلك من الغنة لأنها مد بالنون. وقل ذلك أيضا عن السكت وهكذا. فإذا قرأ القارئ مع الترتيل أتى بكل رتل حمر وبينهما فترة انقطاع هي إما مد أو غنة أو سكت الخ. هذا النوع من الترتيل يضيف إلى إيقاع القرآن متكام في نصه إيقاعا آخر طارئ عليه من خلال الأداء والقراءة فإذا اجتمع الإيقاع الصوتي وذلك الإيقاع الترتيلي لم يكن للأذن إلا أن تسمع وتنتص وتستمع بالجمال وسبحان الله تعالى إذ يقول لعباده المؤمنين:

﴿وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ﴾⁽¹⁾

فالترتيل خادم للإيقاع ومحقق له، ولا يكون هذا الإيقاع إلا بتظافر عدد من ملامح التطريز، وذلك ضمن قراءة نطلق عليها القراءة المرتلة المطرزة، وقد أوضح تمام حسان (2000) هذا النظائر بقوله: وأما توازن ليكني أن تنصت إلى صوت قارئ مجيد يرتل القرآن الكريم (ولا أقصد ترتيل التطريب بل الترتيل دون تطريب) وسترى عندئذ أن ما في القرآن من جمال التوازن قد يجاوز أحيانا جمال الوزن. وانظر كذلك إلى كثير من أساليب الترتيل - وبخاصة ما بني منها على قصار الجمل - وسوف نرى لها جاذبية خاصة تجذب إليها انتباهك، وتنتج أذنك من المتعة ونفسك من الارتياح ما لا تجده في بعض الشعر والغناء.

وكلما تقاربت أعداد المقاطع بين السبرين أو انتظم اختلاف بعضها عن بعض حسن إيقاعها والعكس صحيح [...] أما هذا التقارب وهذا الانتظام فهو الذي تجده في إيقاع الأسلوب القرآني⁽²⁾. ونقف كذلك على الربط بين الترتيل والإيقاع عند ابن البناء في (باب في تعديل الوزن والترتيل)؛ حيث قال: يجب على قارئ القرآن أن يأتي بحروف القرآن في وزن عادل وترتيب متماثل، يجعل مفتوح الحروف ومنصوبها لِسْقَةً التعالي خفيف التوالي، ومضمونها ومرفوعها إشارة لطيفة، وكذلك مكسورها ويخفوضها حركة خفية إلا ما كان من ذلك محتاجا إلى الإشباع فإنه حيثئذ يشبع من غير تعبد [...] ولا يجاوز الممدود منزلته، ولا يقصر بالمقصود عن درجته⁽³⁾.

وقد قدم الدكتور محمد الحساوي تعاريف متعددة لمصطلح 'الترتيل' وخلص إلى القول: إن الترتيل [...] يهتم الحرف والكلمة والجملة إذ المطلوب في كل ذلك تبيان الحرف وترتيبه وتنظيمه والتلفظ به وفق النطق والإيقاع المقبولين⁽⁴⁾.

(1) حسان، تمام (2000) البيان في روائع القرآن، ج. 1، ص. 189-190. من سورة الاعراف الآية 204

(2) لم يربح نفسه، ص. 187

(3) ابن البناء، أبو علي الحسن بن أحمد (2001) بيان العيوب التي يجب أن يتجنبها القراء، ص. 41

(4) حساوي، محمد (1997) المصطلح الصوتي العربي القديم معجزة ودراسة في الصفات الصوتية، ص. 424

وإذا كان ثمة ربط بين الإيقاع وملامح التطريز بعامة فإنه يكون أوثق بين الإيقاع والوقف. عسى نحو ما أوضح مدرك حنون (1997)، فقال. ويشترط [1] في القراءة بالترتيل مراعاة قوانين النغم، بما في ذلك مد الصوت الذي لا يجري إلا في حروف المد واللين وحرف النون بسبب انقيته، والتفخيم والسـ والوقف والإيقاع وهذا ما يؤدي إلى تحسين القراءة والترتم والتطريب بها ومن ثمة، وجب على القارئ تلوين صوته بما يناسب هذه المظاهر التطريزية، وبما يناسب تنظيمها وبنيتها⁽¹⁾، ثم أضاف إن للوقوف دور في البنية الإيقاعية للكلام، وهو دور تشاركه فيه أصناف تطريزية أخرى مثل النغم والتفخيم والطور والنبر⁽²⁾.

وتجدر الإشارة أن علم التجويد يتناول بعضاً من المظاهر التطريزية في القراءة المرتلة المطرزة، وإن كانت هذه المظاهر تدرس بين جزئياته، فيظهر وكأنه مجرد دراسة أصواتية لا غير. يقول القنوجي: "علب التجويد هو علم باحث عن تحسين تلاوة القرآن العظيم من جهة مخارج الحروف وصفاتها وترتيل النظم المبين بإعطاء حقها من الوصل والوقف والمد والقصر والروم والإدغام والإظهار والإخفاء والإمالة والتحقيق والتفخيم والتشديد والتخفيف والقلب والتسهيل وغير ذلك وموضوعه وغايته ونفعه ظاهر وهذا العلم نتيجة فنون القراءة وثمرتها وهو كالموسيقى من جهة أن العلم لا يكفي فيه بل هو عبارة عن ملكة حاصلة عن تمرن امرئ بفكره وتدريبه بالتلفظ عن أفواه معلميه"⁽³⁾.

إن مجمل كلام القنوجي يقيد أن لعلم التجويد مشاركة وتعلقاً بالتطريز وقد حق لأنور عبد المجيد (1987) أن يقول: "إن هناك صلة وثيقة بين الدراسات الصوتية وعلم التجويد وأن التجويد تطبيق عملي لثبات الأصوات والحفاظ عليها، وقد درس المحدثون من علماء الأصوات الوحدات الصوتية التي تلحظ عند الأداء وتتعلق بدرجة الصوت أوارتفاعه تحت نوع من الدراسات الصوتية عرف باسم Prosody الذي يمكن ترجمته بعلم الأداء الصوتي وهو قريب - عندنا - من علم التجويد"⁽⁴⁾.

ومن كل هذا نخلص إلى أن القراءة المرتلة تقوم على التطريز؛ فلا تكون كاملة، خالية من الملحون الخفية إلا إذا عكست الملامح التطريزية، ولذلك فالقرآن وبالتالي القراءات القرآنية إنما كانت ثرية بالتطريز لأن القراءة المرتلة تقوم أصلاً على ملاحه ولا يمكنها أن تسقطها، إذ من شأن إسقاطها أن يخلل بالقراءة المتواترة، الأصواتية المرتلة.

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص 410.

(2) المرجع نفسه، ص. 418.

(3) القنوجي، صديق بن حسن (1978) أبعاد العلوم الروشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، ج 2، ص 144

(4) عبد المجيد، فحي أنور (1987) مقدمة في أصوات اللغة العربية مع التطبيق على بعض الأحكام التجويدية، ص 117.

4.1 الرسم القرآني وقضايا التطريد :

1.4.1 اللغة والكتابة:

أبعد معظم اللسانيين، بدء من سوسير وبلومفيلد، الكتابة من حقل علمهم واعتبروها تابعة للغة المنطوقة. وهذا نزوع قديم في الفكر العقلاني الغربي. بحسب جان كريستوف بلاك (1988) الذي يقول أعطت النزعة العقلانية الغربية الأولوية المطلقة للكلام، وحسب الكتابة في وظيفة ثانوية وآلية عوُجت الكتابة، منذ سان أغسطين إلى بول روابال، ومنذ أرسطو إلى هيغل، مروراً بشولثير وروسو، وكأنها تمثيل (غير أمين) للغة (المنطوقة). وليس مفاجئاً أن يبعد أبواً اللسانيات البنيوية، فيرنار دي سوسير، وليونارد بلومفيلد الكتابة من حقل علم اللغة، وينكروا عليها التشوهات التي أحدثتها بها. وبهذا يتعين الرسم Graphème من خلال الإحالة على القويم، الذي هو سابق على المستويين: المنطقي، والتسلسل التاريخي. وتُعهدُ بواسطته علاقة تبعية أحادية الجانب. والرسم (البسيط أو المركب) هو الوحدة الصغرى بالنسبة للسنن المكتوب، ويمثل -عموماً- فونيماً واحداً⁽¹⁾.

وبهذا تتضح الوظيفة الثانوية التي أسندت للكتابة من قبل مؤسسي اللسانيات البنيوية. وهو الرأي الذي تبناه فيما بعد لسانيو مدرسة براغ (باستثناء فاشيك Vachek)، وكذا اللغويون الفرنسيون. وإذا كان المكتوب لا يثبت -عند ياكبسون- إلا بالرجوع إلى المنطوق، فإن التوازي بين الرسم والفونيم ينبغي أن لا يخفي اختلافاً هاماً: في حين أن الفونيم وحده هو عبارة عن علامة تباينية خالصة وقارعة⁽²⁾.

ورغم أن الكتابة ظلت توجه التفكير الغربي حول اللغة وتفضله، فإن ثمة مواقف أخرى تخص العلاقة بين المنطوق والمكتوب. ويمكن للسانيين -حسب جاك أنيس (1988) Anis, Jacques - أن يقرروا في المواقف التالية:

أ. اعتبار لغة المكتوب متماثلة مع اللغة. وليس في علمنا - يضيف أنيس - من نظر لهذا الرأي، إلا أنه كامن في عمق المناهج النحوية التقليدية⁽³⁾.

⁽¹⁾ Pellat, J-C (1988): *Indépendance ou Interaction de l'Écrit et de l'Oral?* Recensement Critique des Définitions du Graphème, P. 135

⁽²⁾ Jakobson, R (1976): *Six leçons sur le son et le sens*, P. 78.

⁽³⁾ هذا التصور يمكن أن ندرج ضمنه التصور العربي القديم عموماً، والذي نظر لهذا الرأي. يقول ابن جني مثلاً في سياق حديثه عن همزة الوصل. وذلك أن واضح الخط إجراء في هذا، على اللفظ لأنه أصل للخط، والخط مرع على اللفظ. ابن جني، أبو الفتح عثمان (1985) سر صناعة الإعراب، ج 1، ص 44 فالأصل هو المطابقة بين المنطوق والمكتوب ولا يترك هذا المبدأ إلا لعلّة مفصل بين متشابهين، أو لعلّة الاستخفاف والاستعانة بما أبقى عما أُلقي. وهذا ما ذكره ابن تيمية بقوله: «الكتاب يزيدون في كتابة [أي الكلمة المكتوبة] ما ليس في وزنه [أي صورة الكلمة المنطوقة]»

ب. اعتبار لغة المنطوق متماثلة مع اللغة، وأن اللغة المكتوبة ليست إلا تمثيلاً مشوهاً لنظيرتها المنطوقة، إنها المركزية الصوتية phonocentrisme لرومن ياكبسون وأندري مارتيني، التي مالت إلى تهميش علم الرسم Graphématique.

ت. اعتبار اللغة ذات طبيعة منطوقة في جوهرها. لكن المكتوب يمنحها صورة أمينة، إنها مركزية تسجيل الصوت phonographisme. ويثبت منهج غيلاك وكطاش تنافر عدد من الخصائص الوظيفية للكاتب، ويمكن أن نسمي هذه التيار مركزية تسجيل الصوت المعندلة phonographisme tempéré، إنه يجدد الاعتراف بنوع من الاستقلالية للغة المكتوبة.

ث. اعتبار اللغة متحققة في شكلين، ولا تلتصم اللسانيات بينهما هرمية ولا تبعية⁽¹⁾.

وبهذا يتضح أن المدارس اللسانية نزعَت إلى مواقف متباينة بخصوص علاقة النسق المرسوم بالنسق المنطوق. وسنفصل القول -ضمن هذه المدارس- في تصورين نجمعنا بهما صلات عديدة: التصور التطريزي الفيرثي، والتصور التوليدي القطعي.

إن فيرث عالِم مسألة الكتابة في علاقتها بالتطريزات، وشغف معالجة عن إعجاب بالوحدات الكتابية في عدد من اللغات؛ ولاحظ أن تلك الوحدات لا تعكس الفونيمات فحسب، بل تسجل المقاطع، والتطريزات. وهكذا أشاد بالأنساق الخطية العربية، والإغريقية، والسنسكريتية، والصينية... وفي مقابل ذلك سجل فُقر الإملاء الإنجليزي بخاصة والغربي بعامه.

ولاحظ أصحاب مدرسة لندن -من جهة أخرى- تضليل الكتابة الرومانية للتصور البنيوي في دراسة الأصوات، مما قادهم إلى الخلط بين الصوت والحرف وإطلاق مصطلح الفونيم عليهما، بينما لا حاجة للتحليل الصوتي في أن يقف على الكتابة الفونيمية أو أن يؤسس عليها.

=ليفصلوا بالزيادة بينه وبين المشبه له، ويسلطون من الحرف ما هو في وزنه استخفافاً واستفاه بما أبقى عما ألقى إذا كان في الكلام دليل على ما يخلطون من الكلمة والعرب كذلك يفعلون ويخلطون من النقطة والكلمة، نحو قولهم: (لم يك) وهم يريدون: لم يكن [] ومثل هذا كثير في القرآن والشعر وربما لم يمكن الكتاب أن يفصلوا بين التشابهين بزيادة ولا نقصان فتركهم على حالهما، وكتفو بما يدر من مقدم الكلام ومتأخره معبراً عنهما، نحو قولك للرجل لن يفرو، وللانثى لن يعزو، وللجميع لن يعزو، ولا يفصل بين الواحد والاثنتين والجميع وإنما يزيدون في الكتاب فرقا بين التشابهين حروف المد واللين وهي لواو والياء والألف لا يتعدونها إلى غيرهم ويدلون بها من الهزمة ألا ترى أنهم قد اجمعوا على ذلك في كتاب المصحف وأجمعوا عليه في أبي جاد وأما ما ينقصون للإستخفاف فحروف المد واللين وغيرها اس قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (1963) أدب الكاتب، ص 182-183

" Anis, J (1988): Une Graphématique Autonome?, P. 213-214.

يقول فيرث في هذا الصدد: إن دراسة الأصوات، والتعليل، النظري للتدوين الروماني يفضيان حاجة إلى فرضية الصوت - الحرف في الفونيم و- أخيرا إلى استعمال واسع لتلك المشتقات الملبسة من مثل التحليل الفونيمي، والونيميين خاصة في أمريكا، وإلى استخدام سيج لبدئي تحليل المصوت والصامت نظريات⁽¹⁾

ويقول روبنس في السياق ذاته: يرتبط مفهوم الفونيم أولا من حيث أصوله بالكتابة، ويمثل للغة من حيث مادتها الصوتية بحروف أورموز منفصلة ومتسلسلة في ورقة [...] ونتيجة لهذا، ركزت النظريات فونيمية بالضرورة على الحد الأدنى من التقابل في نفس المحيط. فشددت على المستوى الاستبدالي علاقات الصوتية على حساب المستوى المركبي أو البنوي. وحينما لا تكون اللغة مكتوبة، أو لا يكون الإملاء دليلا كفا على التلفظ، فإن التحليل الفونيمي قد يصبح أساسا لازما بالنسبة للكتابة العملية المحصورة من الإفراط في استعمال الرموز المختلفة، التي تكون ضرورية في الكتابة الأصواتية الدقيقة والمحدودة الخطبعا. لكن لا يحتاج التحليل الصوتي أن يقف على الكتابة الفونيمية وأن يؤسس عليها⁽²⁾.

وبعدما أثبت التطريزيون هذا التضليل الفونيمي، ينتقل فيرث إلى تبيان كيف تخلصت الخطوط الإغريقية والرومانية والإنجليزية من العلامات الكتابية المحلية على تطريزات، إلا أنه سجل أن تلك العلامات تشكل تطريزات، في الأصل. يقول فيرث: تمكنت اللغة الرومانية واللغة الإنجليزية من الاستغناء عن تلك العلامات الكتابية التي تسمى: الثبرات، ومن تجنب بهارات الهجاء. وبهذا فليس الإغريق أبرع من غيرهم. فلا حاجة للمواطن الأصلي إلى ابتكار العلامات الكتابية لتطريزات اللغة القديمة الكلاسيكية قصد قراءة ما كتب باللغة الإغريقية العادية. لقد كانت تلك العلامات - على العموم - ابتكارات لمدارس الإسكندرية الكبيرة [...] ومن الممتع أن نسجل أن العلامات المستعملة لوسم الثبرات هي نفسها تسمى تطريزات، وتتضمن وسوم التنفس الهادئ والتنفس العنيف. ويناسب ما أهدف إليه أيضا أن ما كان يعتبر تطريزة عند الإغريق عالجه الرومان باعتباره صامتا، من قبيل 'h' في كلمة hydra [كوكب الشجاع]. ومن الزايم النسبية للألفباء الإغريقية والرومانية اعتبارهما أساسا نسق الكتابة الصوتية العالمية⁽³⁾.

وقد تنبه فيرث أيضا إلى الطبيعة التطريزية للفرغ أو البياض بقوله: لقد حدد استعمال الفراغ بين الكلمات وعرف - في حينه - على أنه رمز تطريزي. وذلك مثل رسم علامة الترقيم والنبر⁽⁴⁾.

وكما لاحظ فيرث أن بعض العلامات والياضات الخطية تسهم في التمثيل للتطريزات، أوهي تشكل ملامح تطريزية بين أن خطوطا أخرى تقوم على أمس مقطعية؛ وبذلك فهي تحلي جلاء واصحا

(1) Firth, J. R (1948): *Sounds and prosodies*, P. 123

(2) Robins, R. H (1957): *Aspects of prosodic analysis*, P. 265-266.

(3) Firth, J. R (1948). *Sounds and prosodies*, P.125

النية المقطعية. ويتضح ذلك من قوله "سجنا تأثير الألفباء الرومانية والإغريقية على مفهومي الأصوات والتطريزات. ولقد استعملت منهجية مقطعية في كتابة اللغة السنسكريتية إن الأبيجدية المقطعية لمجد السنسكريتي Devanagari syllabary (كما استعملت بالنسبة لتلك لغة)، وأشكالها الأخرى (التي استعملت بالنسبة للهجات السنسكريتية الحديثة الحديثة) ما زالت تشكل نماذج للتصوق الأصواتي والصوتي. ويكون تحليل الكلمة مقطعية ومعبرا تعبيرا واضحا عن النية المقطعية، التي يمكن من خلالها معالجة معالجة كاملة للنطق، بل وأصواتية الصوامت، وأن يتم تمثيلهما في الكتابة بمساعدة من لعلامة التطريزية عوضا عن صامت يقفل المقطع. لقد استطاع تحليل الكلمة المستوفي لمطالب الأصواتية، والصواتية، والنحو الحديثين - فيما يخص اللغات السنسكريتية - أن يقدم على أساس مقطعي، والذي يوظف التدوين المقطعي للخط السنسكريتي ويستبعد مفهوم الفونيم، إلا إذا نُظِرَ للمقطع، بل والكلمات - بطبيعة الحال - على أنها فونيمات⁽¹⁾.

وذكر فيرث بتحليله الكلمة والمقطعة اليابانيتين - في محاضراته عن الأصواتية اليابانية في مدرسة الدراسات الشرقية الإفريقية والآسيوية طيلة الحرب - بتقنية مقطعية، كما أقر بأن ويليامز جونز Williams Jones كان أول من أشار إلى تفوق ما سماه نسق الخط السنسكريتي، وأيضا نسق الأبيجدية العربية، التي تقوم بدورها على أسس مقطعية، ونقل عنه في الأخير قوله: أبجديتنا وملاؤنا الإنجليزيان غزيان ونقصان نقصا سخيفا⁽²⁾.

ويضيف اللساني التطريزي: لقد شكلت الأبيجدية الرومانية قدرا كبيرا من تفكيرنا الصوتي بغرب أوروبا. وأذكر أن الحرف في الكلمة اللاتينية نظر إليه باعتباره صوتا، articulata vox. نتحرك شرقا نحو الإغريق، ونقابل التطريزات، مثل التنفس الهادئ، والعنيف، والنبرات، وهي عبارة عن علامات، لكن هناك أيضا خواص موسيقية للكلمة. نواجه في اللغة السنسكريتية أبجدية مقطعية بنيت على مبادئ أصواتية، وتكون كل خاصية مطلقة، ودائمة، وتنفوق الوصف. إن كل كتابة للغات الشرقية قمت بها بالرومانية كانت في عزم سيد ويليامز جونز، وبالتالي لا أستعين بالتفوق النحوي، بل والتصوق الأصواتي فيما يتعلق بخصائص الشرق وحروفه حيث نجد أبجديتنا أصولها⁽³⁾.

ومن كل ما مر يتبين أن فيرث يعتبر الخط السنسكريتي وكذا العربي حاملا لخصائص تطريزية وحافظا لها، بل إن بعضها - في تصوره - تشكل في حد ذاتها تطريزات. وسيزداد ذلك وضوحا عند استعراضه لخصائص الخطين الصيني والعربي؛ حيث اعتبرهما مسجلين للتنوعات الأصواتية.

(1) المصدر نفسه، ص 125

(2) المصدر نفسه، ص 125

(3) المصدر نفسه، ص 126

وبذلك تلائم هذه الرسوم تصوره للكتابة المثالية الذي قال بخصوصها: تهدف الكتابة إلى ترميز
 الجواهر الأساس من وجهة نظر تصنيفية. يطلب الإقناع لإنشاء أواستعمال كتابة معتبرة تقنيا. ولذلك يجب
 ألا، أن يفهم نسق العلاقات الكلي المقترح أعلاه بكامله، وأن يربط التدوين بالإنجازات دون تجزيء
 سيكون ممنا أن نمك تحليلا نفسيا لكل المهارات المطلوبة في ذلك العمل.
 وعليه فسننّي كتابة معممة، انطلاقا من دراسة الأحداث الكلامية، لا بد من دراسة علاقتهن على
 خصوص:

علاقة الوحدة الرمزية، أو الحرف إن شئت، بنمط السياق الذي ترد فيه.
 وعلاقة الوحدة الرمزية بكل الوحدات الرمزية الأخرى المختلفة التي قد ترد أيضا في نمط السياق
 المعطى⁽¹⁾.

والخلاصة أن التصور الفيرثي يعتبر الكتابة مُسجَّلة للخصائص التطورية، ودالة عليها أحيانا، وفي
 أحيان أخرى، يشكل قسَم من الرموز الخطية تطريزات كما هو حال الفراغ بين الكلمات... ولا يكون ذلك
 إلا إذا كان التدوين مربوطا بالإنجازات دون تجزيء، وحصل تناظر كبير بين الوحدات الخطية والوحدات
 الصوتية، مما يجعل من الإملاء نسقا قويا في تمثيل اللغة المنطوقة.

وفي مقابل التصور الفيرثي، يدافع التوليدون الكلاميون على عدم تسجيل الكتابة للتنوعات
 الصوتية، ويرى تشومسكي وهالي أن الإملاء التعاقدي نسق شبه أمثل بالنسبة للتمثيل المعجمي للكلمات
 الإنجليزية. والمبدأ الأساس بالنسبة للإملاء هو أن التنوع الصوتي لا يشار إليه حينما يكون بالإمكان أن تنبأ
 به قاعدة عامة. وهكذا فإن وضع الثبر وتناويات المصوت والصامت المتشادة لا تعكس على العموم. إن
 الإملاء عبارة عن نسق موضوع لقراء يعرفون اللغة ويفهمون الجمل، ومن ثم يعرفون البنية السطحية
 للجمل. ويمكن هؤلاء القراء أن يتجوا الأشكال الصوتية الصحيحة، إذا توفرُوا على التمثيل الإملائي
 والبنية السطحية. وذلك بواسطة القواعد التي يستعملونها في إنتاج الكلام وتأويله. وعليه فلا يعقل أن يشير
 الإملاء إلى التنوعات التي يمكن التنبؤ بها⁽²⁾. ورغم اصطدام هذا التصور ببعض الاستثناءات إلا أن
 تشومسكي وهالي يتمسكان به، مما يفضي - خلافا لما قال به فيرث - إلى الإشادة بالحظ الإنجليزي: كولا
 التنوعات التي لا يمكن التنبؤ بها (مثلا man - men, buy - bought)، لوجب على الإملاء الأمثل أن
 يوفر تمثيلا وحيدا لكل دخل معجمي. وما دام الالتباس متعددا، فإن نسقا من هذا النوع يضمن تناظرا وثيقا
 بين الوحدات الدلالية والتمثيلات الإملائية. ويوفر نسق من هذه الطبيعة فوائد قليلة لكل راغب في إنتاج

(1) Firth, J, R (1935): **Phonological Features Of Some Indian Languages**, P 47

(2) Chomsky, N and Halle, M (1968): **The Sound Pattern of English**, P 49.

خطاب مقبول من غير أن يكون له علم باللغة، من قبيل ممثل يقرأ نصاً بدعة غير مألوفة لديه. ولهذا يعدّ تكون الأبجدية الصوتية، أو التمثيلات الصوتية المطردة المدعوة بالـفونيمية في اللسانيات الحديثة، هو الأنسب إلا أن هذه الوظيفة ليست وظيفة الأنساق الإملائية التعاقدية، إذ هي موضوعة لتكون في متناول المتكلمين باللغة. وبهذا تجدر الملاحظة - دور أن تكون مفاجئة - أن الإملاء الإنجليزي، رغم تناقضاته - تذكر كثيراً، يكاد يشكل على نحو رائع النسق الإملائي المثالي بالنسبة للغة الإنجليزية وينبغي - بفاجئنا اكتشاف أن نظرية كافية لإنتاج الكلام وإدراكه ستجد مكاناً لنسق تمثيلي لا يخالف الإملاء، رغم - ثمة دليلاً ضعيفاً على أن النقل الفونيمي هو نسق من الحقيقة النفسية.

علينا أن نلاحظ أيضاً أن لهجات مختلفة اختلافاً كبيراً يمكنها أن تتوفر على نفس النسق (أو عكس) نسق شبيه إلى أبعد الحدود) من التمثيلات العميقة. وتؤكد الواقعة الإمريكية في صمود التمثيلات العميقة صموداً قوياً أمام التغير التاريخي الذي يتزعم، في عمومها، نحو تشغيل قواعد أصواتية متأخرة. وإذا صحّ ذلك، سنجد نفس نسق تمثيلات الأشكال العميقة في مساحات شاسعة ومراحل زمنية عريضة. وهكذا فإن - تعاقدياً يمكنه أن يُصان لفترة طويلة وبصفة نفعية بالنسبة لمجموعة كبيرة من اللهجات المختلفة أصلاً - وتقترح هذه الملاحظات وصفاً لسيروية القراءة بصوت مسموع⁽¹⁾.

وبهذا يتبين تشديد تشومسكي وهالي على الإملاء التعاقدية المشدود إلى البنيات العميقة وليس على الإملاء الأصواتي المرتبط بالبنيات السطحية المسجل للتنوعات الأصواتية واللهجية... ومن ثم يشرح النسق الإملائي، في جوهره، مستوى معجمياً وليس مستوى أصواتياً، وتنتج التنوعات الأصواتية عن نص القواعد الصوتية. والخلاصة أن هذا التصور يربط الإملاء بالكفاءة اللغوية للمتكلم وليس بإنتاجه، ويرجع الرموز الإملائية بالنحو، وبخاصة بالمستوى المعجمي منه، ويستبعد الإنجازات الأصواتية بكل ما تحمله من غنى وتنوع. وهنا ينقدح السؤال الهام: ما هو التصور الأقرب إلى احتضان نسق الكتابة القرآنية؟ إننا ندافع على أطروحة الطبيعة الأصواتية والتطريزية لهذه الكتابة من خلال ما يلي.

2.4.1 الطبيعة المقطعية للرسم القرآني:

سيكون من المفيد أن نبرز هذه الخاصية من خلال مقارنة مؤسس اللسانيات التطريزية نفسه مع الموضوع؛ حيث سجل فيرث الملامح الأساس لما يسميه بتحفّظ الأبجدية العربية، ويستعمل هذه التسمية بالنظر إلى أصولها الاشتقاقية فقط؛ إذ الكتابة العربية - في رأيه - كتابة مقطعية بامتياز. ويحتاج على فرس من خلال الدلائل التالية:

⁽¹⁾ المصدر والصفحة نفسها

أولاً، كل حرف عربي يملك اسماً في حوزته.

ثانياً، كل حرف في مقدوره أن يحقق باعتباره شكلاً فنياً في حد ذاته.

ثالثاً، وهو أهم من الدليلين السابقين، كل حرف يملك قيمة مقطعية، وتصبح القيمة في أغلب الألفاظ العامة صامتة ومصوتة، متضمنة المصوت صفر أو صفر مصوت. والسكون هو العلامة المخصوصة التي توجد في الحرف دون احتمالات المصوت؛ فمثلاً لا يبدأ بصفر مصوت، أو يبدأ بحرف ساكن في نهاية مقطع. إنه المفتاح لفهم القيمة المقطعية فيما يتعلق بالحرف البسيط غير الموسوم بعلامة يعرف بها، وهذا متطابق مع مقومات النحو العربي. يكون السكون علامة تطريزية مثل علامة the holant في الخط السنسكريتي⁽¹⁾.

إن لطبيعة المقطعية لهذا الخط تجسّد في كون كل حرف أورسيم هو صامت ومصوت في الوقت نفسه، كما هو حال الرسم الأثيوبي اليوم، ويؤكد فيرث هذه الخاصية للرسم العربي بقوله: يُتألف - عادة - نظام اللغة واشتقاق الكلمات، بما فيها بنيتها المقطعية الأساس، من متواليّة هامة من الجذور الثلاثية. وبذلك يملك الحرف القيمة من داخل جذر من هذه الجذور إضافة إلى مصوت من ثلاثة مصوتات ممكنة: الكسرة، والضمّة، والفتحة، أو الصفر (= السكون). وتتوفّر كل علامة مقطعية (أو حرف مقطعي)، في الألفاظ العامة الغالبة، على إمكانية واحدة من الثلاثي المصوتي trivocalic، أو صفر مصوت، لكن يحدد النحو أو المقطع في الحقيقة، تحديداً دقيقاً بين الاحتمالات الواردة في كل كلمة موضوعة في سياق مقبول. وتستبعد الإمكانات كلها ما عدا واحداً منها. تحدّد تطريزات الكلمة العربية من خلال حروفها إذا قبل السياق. وإذا عُرِفَت البنية المقطعية عرفنا دوماً المقطع الذي يحمل البروز الرئيس. إنها، بطبيعة الحال، سلبية أن تجعل البنية المقطعية أكثر تحديداً بواسطة كتابة حرف مخصوص، لتعرض ما يسمى صفر مصوت، أو لتعرض كحرف مكرر. وتشكل تلك الحروف علامات تطريزية، بل يمكن أن يحفظ ذلك في هذا النسق من الكتابة العلامات التعجيمية التي تشير إلى المصوتات والصوامت بتفصيل وتضيف العلامات التطريزية زيادة على علامات المصوت المنفصلة أو الأصوات المنفصلة بالمعنى الروماني؛ أي، تعمم فوق المستوى الفونماتيكي. إن الفتحة، والكسرة، والضمّة، والألف، والواو، والشدة، والهمزة، تشكل مجتمعة نسقاً تطريزياً⁽²⁾.

إذا كانت الكتابة العربية (والقرآنية) مقطعية، والمقطع، في لسانيات المنطوق كما هو مبين في الباب الأول، يشكل وحدة تطريزية ترتبط بها ملامح التطريز، أفلا تكون هذه الكتابة المقطعية مجالاً أيضاً للتطريزات في لسانيات المکتوب؟ وخاصة في الرسم القرآني؟

⁽¹⁾ Firth, J, R (1948): *Sounds and prosodies*, P.126.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 126 - 127.

1.4.3 إغناء الرسم القرآني قصد التمثيل للتطريز:

كان نظام الكتابة العربية المعدل عن الخط النبطي المتطور بدوره عن الخط الآرامي بحسب فرض أولي، والمتطور عن الخط السرياني بحسب فرضية ثانية⁽¹⁾ فقيرا، إلا أن الرغبة في الحفاظ على قراءة النص القرآني كما أنزل، دعت إلى إغنائه عبر مراحل، وذلك بإدراج نقط الشكل، ثم نقط الإعجام. ثم علامات الضبط المختلفة أو الإعجاميات Diacritics؛ بما فيها علامات التفخيم والترقيق والمد والقصر والتسخير والإدغام بالنسبة للنون الساكنة والتنوين...

لقد كان يحيى بن يعمر ونصر بن عاصم الليثي أولي من نقط المصاحف للناس بالبصرة، وقد أخذوا ذلك عن أستاذهما أبي الأسود الدؤلي الذي كان له فضل إدخال الحركات والتنوين إلى نظام الكتابة العربية، إلا أن بداية إدراج العلامات التعجيمية فيه جاء بها دارس إيقاع العربية وأصواتها الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي وضع الهمز والتشديد والروم والإشمام. وقفا الناس أثرهما [أبي الأسود والخليل]. واتبعوا فيه مستهما. وانتشر ذلك في سائر البلدان. وظهر العمل به في كل عصر وأوان⁽²⁾.

إنه رسم أوفر كلفة. وقواعد التجويد تنبأ بالعناصر الصوتية وتعكس الواقع الصوتي بكر تعقيداته التلقظية. لقد جاء إذن ليعكس الجانب الصوتي، فكان أقرب إلى أن يكون رسما أصواتيا، وهي الفرضية التي سندافع عنها أدناه.

1.4.4 الطبيعة الأصواتية لقواعد الكتابة القرآنية والظاهرة التطريزية:

لقد اتبع دارسو رسم القرآن طرقا مختلفة في تحليل ظواهره. فمنهم من عللها بمعطيات صوتية ذوقية، ومنهم من عللها بحسب ما كانت عليه الكتابة في عصر تدوين القرآن، وهو ما يعود في بعض جوانبه إلى الأصول النبطية للخط العربي، ومنهم من أرجع وضعية الخط القرآني إلى ضعف مستوى الكتاب من الصحابة رضي الله عنهم، وعدم براعتهم في الخط، فجاء رسم المصحف مضطربا، ومنهم صنف رابع اشتغل بالأداء القرآني، وقدم تعليقات أصواتية لظواهر الرسم القرآني، وفيما يلي تفصيل ذلك.

أ- لقد دشن المسلك الصوفي الذوقي ابن البناء المراكشي، وتبعه الزركشي والسيوطي وابن المبارك السجلماسي... ويرى هذا الفريق أن ثمة أسراراً وحكما خفية وراء مخالفة الرسم القرآني للرسم الحديث (ويطلق عليه أيضا الرسم القياسي، والنحوي). يقول ابن البناء المراكشي كما كان حد المصحف الذي هو الإمام الذي يعتمده القارئ في الوقف والتمام ولا يعدو رسومه ولا يتجدو

(1) انظر لفرضيتين في: تورابي، عبد الرزاق (2002): من أجل عالية الحرف العربي، ص. 13-17

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): المحكم في نقط المصاحف، 6.

مرسومه قد خالف خط الأنام في كثير من الحروف والأعلام. ولم يكن ذلك منهم كيف اتفق، بل على أمر عندهم قد تحقق، بحث عن وجوه ذلك بمقتضى الميزان ووافي الرجحان ورقعت منه على عجائب ورأيت منه غرائب⁽¹⁾.

ويقول ابن المارك السجلماسي ناقلاً عن شيخه الصوفي عبد العزيز الدباغ: «ومن فتح الله عليه ونظر في أشكال الرسم التي في الواح القرآن ثم في نظر في أشكال الكتابة التي في اللوح المحفوظ. وجد بينهما تشابهاً كثيراً، وعاین زیادة الألف في اللوح المحفوظ في كفروا أو آمنوا، وغير ذلك مما سبق، وعلم أسرار في ذلك كله، وعلم أن تلك الأسرار من وراء العقول⁽²⁾».

وما كنا لننتفت لتعليقات صوفية بعيدة عن مقومات الخطاب العلمي، لولا صداها القوي في ما كتبه علماء من عيار الزركشي، والسيوطي؛ وفي هذا الصدد يقول الأول: «واعلم أن الخط جرى على وجوه: فيما ما زيد عليه على اللفظ، ومنها ما نقص، ومنها ما كتب على لفظه، وذلك لحكم خفية، وأسرار بهيّة، تصدى لها أبو العباس المراكشي [...] وبين أن هذه الأحرف إنما اختلف حالها في الخط بحسب اختلاف أحوال معاني كلماتها⁽³⁾».

لقد اجتهد أصحاب هذا التيار في الكشف عن هذه الأسرار الخفية عن غيرهم، وذكروا كلاماً طويلاً، نورد نماذج منه:

ففي الأفعال التي كان حقها أن تثبت بها الواو ولكنها حذفت، تحدثوا عن السر في ذلك فقالوا: إنها سقطت من أربعة أفعال تبيها على سرعة وقوع الفعل، وسهولته على الفاعل، وشدة قبول المتفعل المتأثر به في الوجود:

- أولها: ﴿سَدَّعُ الزَّبَائِدَةَ﴾⁽⁴⁾ فيه سرعة الفعل، وإجابة الزبانية، وقوة البهش.
- وثانيها: ﴿وَيَمَحُ اللَّهُ الْبَاطِلَ﴾⁽⁵⁾ حذفت منه علامة على سرعة الحق، وقبول الباطل له بسرعة بدليل قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا﴾⁽⁶⁾.

(1) ابن أبيه المراكشي، أبو العباس أحمد (1990): عتوان الدليل من مرسوم خط التتيزل، ص 30 وانظر كذلك:

الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 475.

(2) ابن المبارك، أحمد (1987)، الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، ص. 104.

(3) الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 461.

(4) سورة العلق، آ: 18.

(5) سورة الشورى، آ: 24.

(6) سورة الإسراء، آ: 81.

ونالها: ﴿وَيَدْعُ الْإِنْسَانُ بِالشَّرِّ﴾⁽¹⁾، حذف الواو يدل على أنه سهل عليه، ويسارع به كما يعمل في الخير، وإتيان الشر من جهة ذاته أقرب إليه من الخير.

ورابعها: ﴿يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ﴾⁽²⁾، حذف الواو لسرعة الدعاء، وسرعة الإجابة⁽³⁾ ولا يجب هذا الحديث من طرفه، وتكلف ملحوظ في تلمس أسرار الزيادة والنقصان، ويزيد الأمر عـ أنهم استقصوا كل مواطن تميز الرسم القرآني على لرسم القياسي وحاولوا أن يجدوا لكـ ظاهرة تفسيراً مما أوقعهم أحياناً في التناقض⁽⁴⁾.

ب- ويجد الفريق الثاني في أصول الخط العربي تعليلاً لظواهر الكتابة القرآنية؛ يقول الكرمانلي في كتاب العجائب: كانت صورة الفتحة في الخطوط قبل الخط العربي ألفاً، وصورة الضمة واو، وصورة الكسرة ياء، فكتب لا أوصغوا ونحوه بالألف مكان الفتحة، وإيتاى ذي القربى بالياء مكان الكسرة وأولئك ونحوه بالواو مكان الضمة لقرب عهدهم بالخط الأول⁽⁵⁾، ولا شك أن هذا التعليل لا ينجـ من وجاهة، ويساعدنا في تفسير بعض الظواهر.

ج- ويرد الفريق الثالث وضعية الخط القرآني إلى ضعف براعة الكتاب من الصحابة في الخط، فجب رسم المصحف مضطرباً لأجل ذلك، ويتضح ذلك في قول ابن كثير أن الكتابة لم تحكم جيداً في ذلك الزمان، فوقع في كتابة المصاحف اختلاف في وضع الكلمات، من حيث صناعة الكتابة لا من حيث المعنى⁽⁶⁾.

وبرأي ابن خلدون: كان الخط لأول الإسلام غير بالغ إلى الغاية من الإحكام والإتقان، والإجادة ولا إلى التوسط لما كان للعرب من البداوة والتوحش، وبعدهم عن الصنائع، وانظر لما وقع لأجر ذلك في رسمهم المصحف حيث رسمه الصحابة بخطوطهم وكانت غير مستحكمة في الإجابة، فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضت رسوم صناعة الخط عند أهلها ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركاً بما رسمه أصحاب الرسول ﷺ وخبر الخلق من بعده المثلثون لوحه من كتاب ...

⁽¹⁾ سورة الإسراء: آ: 11

² سورة القمر: آ: 6.

³ انظر: الزركشي، بدر الدين (1988)، البرهان في علوم القرآن، ج 1، ص 477-478، والسيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 168.

⁴ انظر بتفصيل حبيب من ذلك، والرد عليها في مصطفى، زيد عمر (1994)، رسم المصحف بين التحرز والتحرر ص 81-87

⁵ السيوطي، جلال الدين (1973) الإتقان في علوم القرآن، ج 2، ص 168

⁶ ابن كثير، أبو لعداء إسماعيل (د ت) فضائل القرآن، ص 52-53

وكلامه كما يقتضى لهذا العهد خط ولي أوعالم تبركا ويتبع رسمه خطأ أوصوابا وأين نسبة ذلك من الصحابة فيما كتبه فاتبع ذلك واثبت رسما ونبه العلماء بالرسم على مواضعه ولا تلتفتن في ذلك إلى ما يزعمه بعض المغفلين من أنهم كانوا ليس كما يتخيل بل لكنها وجه يقولون في مثل زيادة الألف في لا أذبحه أنه تنبيه على أن الذبح لم يقع وفي زيادة الياء في بأيدي أنه تنبيه على كمال القدرة الربانية وأمثال ذلك مما لا أصل له إلا التحكم الخوض وما حملهم على ذلك إلا اعتقادهم أن في ذلك تنزيها للصحابة عن توهم النقص في قلة إجادته لخط وحسبوا أن الخط كمال فنزهوهم عن نقصه ونسبوا إليهم الكمال بإجادته وطلبوا تعليل ما خالف الإجابة من رسمه وذلك ليس بصحيح. واعلم أن الخط ليس بكامل في حقه إذ الخط من جملة الصنائع المدنية المعاشية كما رأيت فيما مر. والكامل في الصنائع إضافي بكامل مطلق إذ لا يعود نقصه على الذات في الدين. ولا في الخلال، وإنما يعود على أسباب المعاش وبحسب العمران والتعاون عليه لأجل دلالة على ما في النفوس⁽¹⁾. ومن الروى المنتشرة رؤية الداني، التي تميزت بعمقها، ولا ريب أن اشتغال صاحبها بالأداء القرآني من خلال علمي القراءات والتجويد أسهم في توضيحها، وقد استند تعليقه، في أحيان كثيرة، إلى عامل القراءة⁽²⁾ أو الاختصار⁽³⁾، وأحيانا أخرى إلى التعليقات الأصواتية والصواتية كالتفخيم والأصل...⁽⁴⁾.

ونعتبر التعليقات الأصواتية ملازمة لتفسير الظاهرة ومتساقطة مع الأهداف التي نروم تحقيقها. ومن أكثر الآراء قربا لما نهدف إليه ذلك الرأي الذي قال به القاضي الباقلاني، حيث ذكر أن الصحابة كانوا يكتبون إما وفق خرج اللفظ، وإما وفق ما اصطلاحوا عليه، من هيئات كانت تتضمن زيادة حرف، أو نقصانه، وهي إشارة موفقة إلى ما كانت عليه الكتابة آنذاك⁽⁵⁾. وهذا الرأي الأصواتي انتصر إليه من المحدثين غام قدوري الحمد، وزيد عمر مصطفى، وحسام النعيمي، ونعتبر عملنا هذا امتدادا وتطويرا له؛ حيث ننتصر إلى التفسير الأصواتي في قضايا الرسم العثماني إلا ما استثنى فعاد في الراجع إلى الأصل النبطي الذي احتوى جوانب من التعاقد لا تضبط ضرورة للأصل الأصواتي.

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن (1986): مقدمة ابن خلدون، ص. 419.

(2) انظر لدني، أبا عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 44

(3) انظر: المصدر نفسه، ص. 16-17.

(4) انظر المصدر نفسه، ص. 44-45، 54.

(5) انظر مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 93

إن كل ما يحيط بهذا النص الإلهي يرتبط بالأداء الأصواتي، فقد نزل وبلغ صوتاً، واسمه يرادف القراءة لذلك نرى أن كتابة الوحي من الصحابة أيضاً فصلوا التدوين الأصواتي.

إن الكتابة العربية بعامة، كتابة أصواتية تنقل التنوعات الأصواتية، ويمكن أن تمثل لذلك بكون السين المهموسة، حينما يليها فونيم مجهور كالدال، تقلب إلى أختها المجهورة، الزاي، ويثبتها الخط زايًا كما في:

(1.2): أ. التسدير تصبح التزدير

ب. ويسدل ثوبه تصبح يزدل ثوبه.

وتصبح التاء المهموسة في افتعل دالا مجهورا إذا ما وقعت بعد الزاي المجهورة كما في:

(2.2): ازتهر تصبح ازدهر.

وتصبح التاء في حالة التفتيح طاء كلما جاورت حرفاً مطبقاً؛ حيث تصبح:

(3.2): اصتبر اصطر.

والكتابة القرآنية هي جزء من نسق الكتابة العربية ولا تشد عنها إلا في قضايا بسيطة محصورة في حالات هي: الحذف، والزيادة، والهمز، والبدل، والفصل والوصل، وما فيه قراءتان فقرئ على إحدهما⁽¹⁾.

وهذه الحالات تؤكد الطبيعة الأصواتية التطريزية للكتابة القرآنية، ومن شأن عرضها المفصل أن يطلعنا على إسهامها في التطريز القرآني⁽²⁾.

1.4.4.1 الحذف:

1.1.4.4.1 حذف الألف:

عند نتيج الألف المتوسطة في الكتابة القرآنية نجد حذفها مطرداً في حالات عديدة أدرجها الداني مجمعة تحت عنوان: "ما حذفت منه الألف اختصاراً، ونورد منها:

(1) انظر من بين آخرين: الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): مناهل العرفان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 255، والنبهان، فاروق (1995): مقدمة في الدراسات القرآنية، ص. 236-241.

(2) قدمت مقاربات بنيوية للخط العربي بعامة في P. Cantineau, J (1941): Cours de Phonétique Arabe, 96. وعبد الفتاح الزين (1987): قضايا لغوية في ضوء الألسنية، ص. 12 وما بعدها، وقدم كريم الله، كبور (1994): صورة الحرف العربي، ص. 229-242، مقارنة توليدية حديثة للكتابة العربية حيث قسمها إلى: صف قطعي، وصف هيكلي وصف مقطعي. ورغم أن المقاربة التي نود تقديمها تشارك ما قبلها في اعتماد الأدبيات التوليدية الحديثة، إلا أنها تتبنى منظورا آخر.

الألف غير مكتوبة | في المصاحف في قوله في البقرة: ﴿وَمَا تَخْذَعُونَ﴾⁽¹⁾، ﴿وَإِذْ وَاعَدْنَا﴾⁽²⁾، ﴿وَوَاعَدْنَا مُوسَى﴾⁽³⁾.

الألف بعد (يا) و(ها)، إذ أجمع كتاب المصاحف على حذف الألف من الرسم بعد (يا) التي للنداء، وبعد (ها) التي لتمييزه اختصاراً، أيضاً، وذلك في قوله: ﴿يَتَأَيَّهَا النَّاسُ﴾⁽⁴⁾ و﴿يَتَأَرَّضُ﴾⁽⁵⁾ [....] وما كان مثله حيث وقع⁽⁶⁾.

وكذلك أجمعوا على حذف الألف في قوله: (الرُّحْمَنُ) عز وجل حيث وقع، وفي قوله: (ذلك)، و(ذلكم)، و(ذلكن) و(أولئك) و(لكن) و(لكنه)، و(لكني)، و(لكنكم)، و(ولكن) لا وشبهه من لفظه حيث وقع⁽⁷⁾.

وأعلم أنه لا خلاف في رسم الف الوصل الساقطة من اللفظ في الدرج إلا في خمسة مواضع فإنها حذفت منها في كل المصاحف:

1. التسمية في فواتح السور وفي قوله في هود: ﴿بِسْمِ اللَّهِ تَجَرَّبَهَا وَمُرْسَلَهَا﴾⁽⁸⁾ لا غير، وذلك لكثرة الاستعمال [....]

2. إذا أتت مكسورة ودخل عليها همزة الاستفهام، نحو قوله: ﴿قُلْ أَتَّخَذْتُمْ﴾⁽⁹⁾.

3. إذا دخلت على همزة الأصل الساكنة ووليتها واو أوفاء نحو: ﴿وَأَتُوا الْجَبُوتَ﴾⁽¹⁰⁾.

4. إذا دخلت في فعل الأمر المواجه به ووليتها أيضاً واوا أوفاء، نحو قوله: ﴿وَسَقِلِ الْقَرْيَةَ﴾⁽¹¹⁾.

(1) سورة البقرة، آ: 9.

(2) سورة البقرة، آ: 51.

(3) سورة الأعراف، آ: 142.

(4) سورة الحجرات، آ: 13.

(5) سورة هود، آ: 44، مثلاً.

(6) لداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 16-17.

(7) المصدر نفسه، ص. 16-17.

(8) سورة هود، آ: 41.

(9) سورة البقرة، آ: 80.

(10) سورة البقرة، آ: 189.

(11) سورة يوسف، آ: 82.

5. إذا دخلت مع لام معرفة ووليها لام أخرى قلها لتأكيد كانت أول الجبر نحو فوب

﴿لَلَّذِي بَيْكَةً﴾⁽²⁹⁾

ويقول الزركشي وكذلك سقطت الألف الزائدة لتطويل هاء التنبيه في النداء، في ثلاثة أحرف

﴿آيَةُ الْمُؤْمِنُونَ﴾^١، و﴿يَتَأَيَّه السَّاحِرُ﴾^٤، و﴿آيَةُ الْفَقْلَانِ﴾⁽⁶⁾⁽⁵⁾.

إن قصص الألف التي وقعت وسط الكلمة في الكتابة، القرآنية يثبت أن حذفها اطرده في الكتب الواحدة، وإن جاء إثباتها في كثير من الكلمات: فقد وردت كلمة (سلم) في القرآن الكريم أربعة وأربعين مرة، لم تثبت فيها الألف في أي موضع، كما جاءت كلمة (كتب)، ومشتقاتها أكثر من ثلاثمائة وخمسين مرة، لم تثبت الألف فيها كلها، وجاءت كذلك كلمة (أصحاب) ثمان وسبعين مرة، ولم تثبت الألف في أي منها، ووردت كلمة (علم) ست عشرة مرة، كلها جاءت بدون ألف.

وفي المقابل، كتبت كلمات في المصحف بالألف دائما، عكس الفحة الأولى، وفي رأي زيد عمر مصطفى: إن الصفة الغالبة عدم إثبات الألف على الفتحة الطويلة وسط الكلمة، ولن نجد من العسير علينا تفهم هذه الظاهرة بعد أن علمنا أن الكتابة العربية متطورة عن الكتابة النبطية، والتي دلت النقوش على أنها لم تكن تثبت هذه الألف في الغالب.

فكان كتاب العربية يلتزمون بصور الكتابة الموروثة، فلم يثبتوا الألف، لكنهم في الوقت نفسه كانوا يشعرون -فيما يبدو- بضرورة رسمها لظهورها في النطق، وقد تمكنا من إثباتها في عدة كلمات لكن لم يكن من اليسر عليهم تعميم ذلك في كل الحالات، وتناسي صور هجاء الكلمات القديمة.

فلما نزل القرآن الكريم على رسول الله ﷺ، انتدب الكتبة من الصحابة الكرام لكتابته، وكانوا وقتئذ يعايشون الواقع الكتابي، المشار إليه، فقاموا بكتابة القرآن الكريم في ضوء هذا الواقع، دونما حرج أو شعور بالخروج على قاعدة ما، ولم يتدخل الرسول ﷺ في هذه الكتابة كما أشرنا سابقا، تفهما منه ﷺ هذه المسألة برمتها، بخاصة أن كتابة القرآن الكريم كانت وسيلة إضافية لحفظه؛ لأن التحويل كان على الحفظ والتلقي والمشافهة، ولم يكن للرسم ذاك الأثر في نطق الكلمة القرآنية، كما نراه في الكتابات الأخرى⁽⁷⁾.

(1) سورة آل عمران، آ: 96.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940)، القنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 29-30.

(3) سورة النور، آ: 31.

(4) سورة الزحرف، آ: 49.

(5) سورة الرحمن، آ: 31.

(6) الزركشي، بدر الدين (1988) البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص 475.

(7) مصطفى، زيد عمر (1994) رسم المصحف بين التحرص والتحرر، ص 103.

ومن جهة أخرى يعكس حذف الألف في نحو (بسم الله) سقوطها في الدرج؛ إذ إنها لا تتحقق في المستوى الأصوتي. لذلك أمكن سقوطها في كتابة تقوم على أساس أصواتي. وبذلك فإن ما ينبغي أن يصح فهو ثبوتها لا سقوطها، خاصة وأن التحقيق الأصواتي العربي يرفض المقطع الطويل: (ص مص مص) ويحوّله إلى المقطع (ص مص ص) حيث إن الصيغة المقطعية المرفوضة لا تقبل عادة إلا في الوقف، يعكس الرسم القرآني هذا الواقع. ومن كل ذلك يتجلى الأساس المقطعي للكتابة القرآنية من جهة، ويصح طبيعتها الأصواتية من جهة ثانية.

2.1.4.4 حذف الواو:

تحذف الواو في حالة تكرارها، في مثل قوله تعالى: ﴿وَلَا تَلَوْنَهَا﴾⁽¹⁾ و﴿لَا يَسْتَوُونَ﴾⁽²⁾. و﴿الْفَاوُونَ﴾⁽³⁾ و﴿دَاوُد﴾⁽⁴⁾، يقول الداني: «حذفت إحدى الواوين من الرسم اجتزاء بإحدهما إذا كانت الثانية علامة للجمع، أودخلت للبهاء»⁽⁵⁾، ويبدو أنهم كتبوا الواو للدلالة على علامة الرفع⁽⁶⁾ سواء كانت في وسط الكلمة، أو في طرفها، فإثبات الواو في وسط الكلمة جاء مطرداً، مثل: قولاً، قوماً، إلا أن الجمع صورتان للواو، فقد جرى الرسم على حذف إحدهما⁽⁷⁾. كما حذفت الواو في مواطن أخرى نقلها الداني عن ابن الأنباري في قوله: «وحذفت الواو من أربعة أفعال مرفوعة أولها في سبحان [أي سورة الإسراء]: ﴿وَيَذْعُ الذِّئْبُ نَسْنَسًا﴾⁽⁸⁾، وفي عسق: ﴿وَيَمْحُ اللَّهُ الْبَاطِلَ﴾⁽⁹⁾، وفي القمر: ﴿يَذْعُ الذِّئْبُ﴾⁽¹⁰⁾ وفي العلق: ﴿سَتَدْعُ الزَّيَّاتَةَ﴾⁽¹¹⁾، قال

118 سورة آل عمران، آ: 153

119 سورة التوبة، آ: 19.

120 سورة الشعراء، آ: 224

148 سورة البقرة، آ: 251.

151 الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): للفتح في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار. ص: 36.

166 الأنصاري، عبد الرحمن (1973-1974): كتابات من قرية الفاو، ص: لم تذكر. نقلاً عن: أبي الفتح، محمد حسين (1989): ابن خلدون ورسم المصحف المشامي، ص: 193.

173 مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص: 107.

189 سورة الإسراء، آ: 11.

199 سورة الشورى، آ: 24.

160 سورة القمر، آ: 6

111 سورة العلق، آ: 18

أو عمرو ولم تختلف المصاحف في أن الواو من هذه المواضع سقطت، وكذا اتفقت على حذف الواو من قوله في التحريم: ﴿وَصَلِّحْ الْمُؤْمِنِينَ﴾⁽¹⁾ وهو واحد يؤدي عن الجمع⁽²⁾.

ويعود السبب في هذا الحذف إلى نقص المقطع الطويل (ص مص صص ص) وتحويله إلى (ص مص ص) وهذا التعليل لم يغب عن النحاة القدماء فقد أفرد سيبويه لمثل هذه الظاهرة باباً سماه 'ساب م' يحذف من الساكنين إذا وقع بعدها ساكن⁽³⁾ والاسترادي (إذ التقى ساكنان في غير هذه المواضع وأوهم مدة حذف أولهما)⁽⁴⁾ وما دام ما يلفظ هو الحكم، فإن السقوط اللفظي إزاء سقوط في الكتابة القرآنية الأصواتية، وهذا ما فطن له الداني بقوله: وذلك من حيث عاملوا في كثير من الكتابة اللفظ والوصل، دور الأصل والقطع. ألا ترى أنهم لذلك حذفوا الألف والياء والواو في نحو قوله: ﴿أَيُّهُ الْمُؤْمِنُونَ﴾⁽⁵⁾ و﴿وَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ﴾⁽⁶⁾ و﴿وَيَدْعُ الْإِنْسَانُ﴾⁽⁷⁾ وشبهه، لما سقط من اللفظ، لسكونهن وسكون م بعدهن. وينوا الخط على ذلك، فاسقطوه من منه⁽⁸⁾.

ويبرز هذا النص التقاء الساكنين، أو على الأصح السبب المقطعي، من جهة ومن جهة ثانية يشدد على تبعية المكتوب القرآني لمنطوقه.

3.1.4.4.1 حذف الياء:

اطرد حذفها من كل منقوص منون رفعاً وجراً⁽⁹⁾، نحو: ﴿غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ﴾⁽¹⁰⁾، إن من يطلب تثبيت الياء، إنما ينبغي أن يشير الرسم إلى البنية العميقة الأصلية؛ إذ لا توجد الياء في التحقيق الأصواتي، ومن هنا فإن خطأ يعتمد على النطق المنجز سيستبعد لا محالة كتابة الياء، وهذا ما تنبه إليه

(1) سورة التحريم، آ: 4.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص: 35.

(3) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1991): كتاب سيبويه، ج: 3، ص

(4) الاسترادي، رضي لدين محمد بن الحسن (1975): شرح شافية بن الحاجب، ج: 2، ص 225، وما بعدها.

(5) سورة النور، آ: 31.

(6) سورة النساء، آ: 146.

(7) سورة الإسراء، آ: 11.

(8) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): المحكم في نطق المصاحف، 158.

(9) الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996)، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج: 1، ص: 255.

(10) سورة البقرة، آ 173.

الداني، فقال كل اسم مخفوض أو مرفوع آخره ياء ولحقه التنوين فإن المصاحف اجتمعت على حذف تلك الياء بناء على حذفها من اللفظ في حال الوصل لسكونها وسكون التنوين بعدها⁽¹⁾.

وأورد ابن الأنباري حالات لحذف الياء أكثفاء بالكسرة منها، ونقلها الداني عنه. تحت (باب ذكر ما حذفته منه لياء اجتزاء بكسر ما قبلها منها)، بمعنى أن الكسرة كانت كافية والحالات الواردة يمكن تصنيفها إلى:

ما تم فيه تقصير المقطع الطويل. (ص مص ص) إلى (ص مص ص) على نحو ما أشرنا بالنسبة للآلف والواو، وذلك في أربع حالات هي: ﴿وَسَوْفَ يُؤْتِيكَ اللَّهُ﴾⁽²⁾، و﴿وَاحْشَوْنَ﴾⁽³⁾، ﴿يَوْمَ﴾⁽⁴⁾، ﴿يَقْصُ الْحَقَّ﴾⁽⁵⁾، و﴿تُجِ الْمُؤْمِنِينَ﴾⁽⁶⁾.

وحالات للاسم المنقوص، نحو: (المتاد)⁽⁷⁾، و﴿مُهْطِعِينَ إِلَى الدَّاعِ﴾⁽⁸⁾. وقد علق ابن الأنباري على هذه الحالات جميعها قائلا: هذه الحروف كلها الياء ساقطة منها في المصحف والوقف عليها بغير ياء⁽⁹⁾.

ما سقطت فيه ياء المتكلم سواء كانت في الوقف: ﴿دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ﴾⁽¹⁰⁾، و﴿فَإِنِّي فَارَّهَبُونَ﴾⁽¹¹⁾، أو في حالة الوصل: ﴿اتَّبِعُونِ أَهْدِيكُمْ﴾⁽¹²⁾، و﴿أَتَعِدُّونَ بِمَا لَكُمْ قَمَارًا﴾⁽¹³⁾، و﴿اتَّبِعْنِ أَتَّبِعْ﴾⁽¹⁴⁾. ويمكن أن نضيف إلى حالات ياء المتكلم ما أفرد له أبو عمرو عنوانا خاصا:

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقتع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 34.

(2) سورة النساء، آ. 146.

(3) سورة المائدة، آ. 3.

(4) سورة الأنعام، آ. 57.

(5) سورة يونس، آ. 103.

(6) سورة ق، آ. 41.

(7) سورة القمر، آ. 8.

(8) نقلا عن: الداني، أبي عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقتع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 33.

(9) سورة البقرة، آ. 186.

(10) سورة النحل، آ. 51.

(11) سورة غافر، آ. 38.

(12) سورة النمل، آ. 36.

(حذف الياء المنادى المضاف إلى نفسه)⁽¹⁾ كقوله: ﴿يَقُومُ﴾⁽²⁾ و﴿يَعْبَادِي الَّذِينَ

ءَامَنُوا﴾⁽³⁾.

فإذا كان الحذف في الحالة الأولى يفسر بتقصير المقطع الطويل، فإن هناك ما يعود لقضية تطريزية أخرى، ويتعلق الأمر بالوقف، الذي هو موطن استراحة، وقد لاحظ فليش Fleisch أن إبدال كسرة قصيرة من أخرى طويلة في الوقف، هي ظاهرة شائعة عند قبيلة قريش⁽⁴⁾ وهي التي دون بها القرآن الكريم. ففي صحيح البخاري نقراً: أمر عثمان زيد بن ثابت وسعيد بن العاص وعبد الله بن الزبير وعبد الرحمن بن الحارث بن هشام أن ينسخوا ما في المصاحف وقال لهم: إذا اختلفتم أنتم وزيد بن ثابت في عربية من عربية القرآن فاكتبوها بلسان قريش فإن القرآن أنزل بلسانهم ففعلوا⁽⁵⁾.

ويرد حذف ياء المتكلم في الرسم القرآني إلى حذفها في اللفظ، وقد لاحظ البعلبكي أن العربية تأثرت بالسريانية التي تحذف ياء المتكلم لفظاً عند اتصالها بالفعل⁽⁶⁾ ويربط المسألة فليش بلمح تطريزي؛ إذ وقع النبر على مقطع يسبق مباشرة المقطع الأخير حيث ترسم هذه الياء، فقوي لذلك المقطع الأول وضعف الثاني مما حول كسرة هذا الأخير الطويلة، أي ياءه الممدودة، إلى حركة قصيرة من جنسها هي الكسرة⁽⁷⁾. فكلما وقع النبر على مقطع سابق على الياء قصرت فأصبحت كسرة، وهذا يتساق مع العوامر السابقة، وفي كل هذه الحالات يتحكم المنطوق في المكتوب، ويوجهه، فلا تثبت الياء على أهميتها ودوره التركيبي... لأنها قصرت في النطق، فانعكس ذلك على رسمها.

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 34.

(2) سورة الصف، آ: 5.

(3) سورة العنكبوت، آ: 56.

Fleisch, H (1961): *Traité de Philologie Arabe*, P. 183.

(5) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل (1987): صحيح البخاري، ج. 4، ص. 1906.

(6) البعلبكي، رمزي (1981): الكتابة العربية والسامية، 1. ص. 365.

(7) المرجع نفسه، ص. 170-171.

4.1.4.4.1 حذف النون والميم:

حيث ورد حذف النون في نحو: ﴿وَإِنْ تَكُ حَسَنَةً يُضَعِفَهَا﴾⁽¹⁾، و﴿فَلَا تَكُ فِي مِرْيَةٍ

عندها﴾⁽²⁾. وهذا ينبغي في رأينا أن يعتبر صيغة من صيغ هذا الفعل لا قضية متعلقة بالخط.

وتحذف اللام إذا كانت مدغمة في مثل نحو: (الليل، والذي) إلا ما استثنى⁽³⁾؛ فالإدغام في اللفظ عكسه الإدغام في الرسم، خاصة وأن التشديد علامة خطية تنبئ بوجود لام، وترفع الالتباس خاصة وأن وجود التشديد فوق لام التعريف يقتصر على هذه الحالة فحسب. وبهذا يكون الرسم قد عكس ظاهرة تطريزية، مستعينا بعلامة تطريزية، وهي الشدة.

2.4.4.1 الزيادة:

1.2.4.4.1 زيادة الألف:

من أنواع الألف التي ساقها الداني في (باب ذكر ما رسم بإثبات الألف على اللفظ أو المعنى) تلك التي نرى أن السبب في زيادتها يعود إلى الرغبة في نقل الصوت الناجم عن الإيقاع، ولم تختلف مصاحف أهل الأمصار في إثبات الألف في ﴿الظُّنُونَا﴾⁽⁴⁾، و﴿الرُّسُولَا﴾⁽⁵⁾، و﴿السَّيْلَا﴾⁽⁶⁾، و﴿سَلْسِيلَا﴾⁽⁷⁾، واختلفت في ﴿قَوَارِيرَا﴾⁽⁸⁾ [....] و﴿وُلُولَا﴾⁽⁹⁾ بالألف والتي في الملائك ﴿وُلُولَا﴾⁽¹⁰⁾ خفص بغير ألف، قال أبو عبيد: وكان أبو عمرو يقول: إنما اثبتوا فيها الألف، كما زادوها في كنانوا، وقالوا قال: وكان الكسائي يقول إنما زادوها لمكان الهززة⁽¹¹⁾. ويتضح أن الألف هنا ليست زائدة في الواقع إنما هي نتيجة في اللفظ، نشئت في الرسم. وثبوتها في اللفظ يعود لظاهرة تطريزية إيقاعية، ألا وهي الرغبة في المحافظة

سورة النساء، آ: 40.

سورة هود، آ: 17.

الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): مناهل العرفان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 256.

سورة الأحزاب، آ: 10.

السورة نفسها، آ: 66.

لسورة نفسها، آ: 67.

سورة الإنسان، آ: 4.

السورة نفسها، آ: 15 - 16.

سورة الحج، آ: 23.

سورة هاتر، آ: 33.

لداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): القنن في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 38-40.

على الفاصلة القرآنية، وهذه ما فات كتب الرسم، ولكنه لم يفت مفسرا ولغويا من طينة أبي حيان الأسس الذي قال كتب (الظنونا، والرسولا، والسبيل) في المصحف بالألف، فحذفها حمزة وأبو عمرو ووصلها؛ وابن كثير، والكسائي، وحفص بحذفها وصلا خاصة، وباقي السبعة، بإثباتها في الحالين. وحدث أبو عبيد والحذاق أن يوقف على هذه الكلمة بالألف، ولا يوصل، فيحذف أو يثبت، لأن حذفها مخالف - اجتمعت عليه مصاحف الأمصار، ولأن إثباتها في الوصل معدوم في لسان العرب، نظمهم ونشرهم - اضطرار ولا غيره. أما إثباتها في الوقف ففيه اتباع الرسم وموافقته لبعض مذاهب العرب، لأنهم يثبتون - الألف في قوافي أشعارهم وفي تصاريغها، والفواصل في الكلام كالمصارح، وقال أبو علي: هي رؤوس الأثر تشبه بالقوافي من حيث كانت مقاطع، كما كانت القوافي مقاطع⁽¹⁾. فالذي دعا إلى إثباتها في الوقف إنما هو الفاصلة، تماما كما يحدث في قوافي الشعر ومصاريغها، وقد انتبه الداني إلى شيء من هذا عندما لاحظ - الألف لا تكون في لؤلؤ في حالة الخفض "ولؤلؤ خفض بغير ألف".

- وما تزداد فيه الألف: "مائة، ومائتين" حيث وقعا⁽²⁾ ويبدو أن هذه الحالة مستمرة في الخططين القياسي والقرآني معا ويمكن أن تصنف في حالة الشواذ والتي قد يكون حالة الالتباس بالهمزة دور فيها.
- وكذلك زيدت في نحو قوله: "يُعبُوا، وتفتُوا، ولا تظمُوا، [...] وشبهه مما رسمت الهمزة المنطوق المضمومة فيه واوا على مراد الوصل للمشابهة التي بين هذه الواو في هذه المواضع وبين واو الجمع واوا الأصل في الفعل من حيث وقعت طرفا كلمين⁽³⁾.
- واجتمع أيضا كتاب المصاحف على رسم النون الخفيفة ألفا وجملة ذلك في موضعين، هما ﴿وَلْيَكُونَا مِنَ الصَّابِرِينَ﴾⁽⁴⁾، و﴿لَتَسْفَعَا بِالنَّاصِيَةِ﴾⁽⁵⁾، وذلك على مراد الوقف، وكذلك رسموا النون ألفا لذلك في قوله: ﴿وَإِذَا لَا يَلْبَثُونَ﴾⁽⁶⁾ [...] وشبهه من لفظه، وكذلك رسموا التثنية نونا في قوله: (وكأين) حيث وقع وذلك على مراد الوصل والمراد قد يستعملان في الرسم دلالة على جوازهما فيه⁽⁷⁾، وهذا يؤكد الطبيعة الأصواتية المتحركة في الرسم العثماني، فهو

(1) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 7، ص. 211.

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940). المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 42

(3) المصدر والصفحة نفسهما.

(4) سورة يوسف، آ: 32.

(5) سورة العلق، آ: 15.

(6) سورة الإسراء، آ: 76.

(7) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 43-44

رسم بحث عن النقل الأصواتي الدقيق ما أمكنه ذلك، حيث يجعل التثوين نونا أو يجعل النون تثويها ما داما من طبيعة أصواتية واحدة.

وكتبت ﴿تَتَرَا﴾⁽¹⁾ بالالف [...] وأحسبهم رسموها كذلك على قراءة من نون، أو على لفظ التفخيم، وكذلك وجدت فيها ﴿كَلَّا أَلْجَأَتَنِ﴾ في الكهف⁽²⁾ بالالف وذلك على أن الألف للتثنية أو على مراد التفخيم إن كانت للتأنيث⁽³⁾ ومن هنا يتضح أن هذه الألف علامة تطريزية تحيل على قضية تطريزية، والأمر، على نحو ما فسر الداني يعود للتفخيم. وأخيرا نسوق الحالة الأخير التي كثر حولها الجدل، يقول السيوطي: زيدت الف بعد الواو وآخر اسم مجموع نحو: ﴿بَنُوءَا إِسْرَءِيلَ﴾⁽⁴⁾ ﴿مُلَقُّوَا رَبِّهِمْ﴾⁽⁵⁾ [...] ﴿وَلَا تَقُولَنَّ لِيْشَآءُ﴾⁽⁶⁾، ﴿أَوْ لَا أَذْنَحْتَهُ﴾⁽⁷⁾، ﴿وَلَا وَضَعُوا﴾⁽⁸⁾⁽⁹⁾.

وقد تباينت مواقف المختصين في الكتابة القرآنية من هذه الألف الزائدة، فجعلها بعضهم خطأ شكيا؛ لأنه لا محل لها في هذا الموضع، وحكم عليها بأنها من سوء هجاء الأولين. ويبدو أن التفسير بالخطأ علة علية، بخاصة في هذه الظاهرة؛ إذ لا يتصور أن يكتب الصحابة شتين متشابهتين، ومتجاورتين، برسمين مختلفين، والسبب سوء هجائهم⁽¹⁰⁾، وذلك في قوله تعالى: ﴿لَأَعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَا أَذْنَحْتَهُ﴾⁽¹¹⁾.

سورة المومنون، آ: 44.

سورة الكهف، آ: 33.

الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المتن في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 44-45.

سورة يونس، آ: 90.

سورة هود، آ: 29.

سورة الكهف، آ: 23.

سورة النمل، آ: 21.

سورة النوبة، آ: 47.

السيوطي، جلال الدين (1973): الإقناع في علوم القرآن، ج. 2، ص. 168.

مصطفى، زيد عمر (1994): رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 105.

سورة النمل، آ: 21.

وقال أصحاب التفسير الصوفي: «هذا يكون باعتبار معنى رائد بالنسبة إلى ما قبلها في الوجود من ﴿أَوْ لَا أَدْنَحْتُهُ﴾ أو ﴿وَلَا وَضَعُوا جِلْدَكُمْ﴾ ردت الألف تنبيها على أن المؤخر أشد وأثقل في الوجود من المقدم عليه لفظا فالذبح أشد من العذاب والإيضاع أشد فسادا من زيادة الحبال. وظهر الألف لظهور القسمين في العلم⁽¹⁾ وهذا تكلف واضح؛ لأن أصحاب هذا الرأي لا يقدمون دليلا في كـ ذلك كان من مقاصد كتبة القرآن من المصحابة، ويضاف إلى هذا أنها زيدت في موضع أخرى لا يقدمون دـ تعليلا مماثلا.

وفي رأي أصحاب التعليل التاريخي أن زيادة هذه الألف، مبي على الشكل الذي تميزت به الـ ألف في الكتابات القديمة، إذ إنها أخذت شكل لا في الكتابة النبطية، بحسب ما يظهر في نقش النمارة في كـمـ الأسدين، وانتقل الشكل نفسه إلى الكتابة العربية بحسب نقش جفنة الأبيض في كلمة الأشعري⁽²⁾. وقد اكتسب هذا الحرف صفة الثبوت، فبذا من المحتمل أن الكتاب حين يريدون إلحاق اللام في أول كلمة تبدأ بالألف، لا يتبادر إلى ذهنهم. ولا تجري أقلامهم إلا بهذا الشكل القديم، الشائع المشهور لاتصال الألف باللام، فيلحقونه أمام الكلمة المراد إلحاق اللام بها دون أن يحذفوا رمز الألف الذي كان في أول الكلمة، ومن هنا استقر رمز الألف بعد اللام ألف في بعض الكلمات، ولكن الكتاب كلما تنبهوا إلى حقيقة زيادة الألف في مثل هذه الكلمات، حذفوها ولم تبق من آثار تلك الظاهرة إلا بضعة كلمات ظهرت في الرسم المصحفي⁽³⁾.

وقد ربط دارسون آخرون بين الألف المزيدة والحركات القصيرة، فجعلوها زيادتها للدلالة على الفتحة⁽⁴⁾، فتكون الألف صورة لفتحة الهمزة، من حيث كانت الفتحة مأخوذة منها. فإن الفتحة كانت تكتب ألفا صغيرة قبل الخط العربي وهذا هو التفسير الذي قدمه الزحشري بقوله: «لأن قيل: لم زيدت الألف في كل من ﴿وَلَا وَضَعُوا﴾، أو ﴿لَا أَدْنَحْتُهُ﴾، فاقول قد كانت الفتحة تكتب ألفا صغيرة، قبل الخط العربي، فبقي من ذلك أثر في الطباع فكتبوا ألفا أخرى⁽⁵⁾» وقد أشار السداني

(1) ابن الباء لراشبي، أبو العباس أحمد (1990)، عنوان الدليل من مرسوم خط التنزيل، ص 56

(2) انظر: مصطفى، زيد عمر (1994)، رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 106.

(3) غانم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. 106

(4) القدوري الحمد (1402هـ) - رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص 410-412، نقل عن: مصطفى، زيد عمر

(5) (1994) رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص 105

(6) الزحشري، حار، الله محمد بن عمر (1948) تفسير الكشاف، ج 2، ص 217

حسه إلى شيء من هذا. عندما قال: كتبوا ﴿لَا عَذَابَ لَهُمْ عَذَابًا شَدِيدًا﴾^(١) بغير ألف و ﴿لَا أَذْهَنَهُ﴾^(٢)، بالألف^(٣)، حيث إن الهمزة في ﴿لَا عَذَابَ لَهُمْ﴾ مضمومة، فلم ترد الألف لأن الحركة ضمة وليست بفتحة حتى تزداد الألف أما ﴿لَا أَذْهَنَهُ﴾ فهاهمزة مفتوحة، فزيدت الألف للدلالة على الفتحة.

ويعضد هذا التعليل أن لفظ ﴿وَلَا وَضَعُوا﴾^(٤) كتب -حسب الداني- في مصاحف بغير ألف وفي بعضها بألف زائدة^(٥)، مما يؤكد أن هذا الأثر النبطي أخذ في الانحصر في بعض الأمصار ثم في الخط العربي بعامة.

ويرد على هذا التعليل بأن الكتابة العربية قبل الرسم المصحفي كانت مجردة من أي علامة، أو رمز للإشارة إلى الحركات القصيرة (الفتحة، الضمة، الكسرة).

وعقب المصطفى على هذا بقوله: "ولحن لا ندعي خلاف هذا، بل نقول إن عدم تمكنهم من استخدام رموز، أو إشارات للدلالة على الحركات القصيرة ألجأهم إلى استعمال الحركات الطويلة في محاولة لتمثيل النطق تمثيلاً سليماً وهم يكتبون أقدس نص عرفوه، فرسمت الألف في كلمة ﴿لَا أَذْهَنَهُ﴾ للإشارة إلى الفتحة حتى لا تقرأ بالتشديد والضم، كما قرئت الكلمة التي بعدها ﴿لَا عَذَابَ لَهُمْ﴾ التي تخلو من الألف^(٦)."

1.2.4.4.2 زيادة الواو:

يذكر المختصون في الكتابة القرآنية أن كتاب المصاحف اجمعوا على أن زادوا واو، بعد الهمزة في قوله: (اولئك)، و(اولئكم)، و(اولي)، و(اولوا)، و(اولات)، و(اولاء) حيث وقع ذلك^(٧)، وقد أدرج هذا الكلام تحت (باب ذكر ما زيدت الواو في رسمه للفرقان أوليان الهمزة). ونعتقد أن ما سماه الداني "بيان

(١) سورة النمل، آ: ٢١

(٢) سورة المل، آ: ٢١

(٣) لداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (١٩٤٠) المقنع في معرفه مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص ٨٨

(٤) سورة التوبة، آ: ٤٧.

(٥) لداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (١٩٤٠) المقنع في معرفه مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص ٩٤

(٦) مصطفى، زيد عمر (١٩٩٤)، رسم المصحف بين التحرز والتحرر، ص. ١٠٥

(٧) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (١٩٤٠) المقنع في معرفه مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. ٥٣

الهمزة يتحقق في اللفظ في صورة مد أو إن شئنا نبرا، فعكسه لرسم. فلا يمكن أن نقول إنه زائد، بل -
تحققه في اللفظ تعكسه مرآة لمكتوب.

3.2.4.4.1 زيادة الياء:

استقصى الداني مواطن زيادة الياء فحصرها في المواضع التسعة التالية:

- (4.2) ﴿أَفَلَيْنَ مَاتَ أَوْ قُتِلَ﴾⁽¹⁾
 (5.2) ﴿مِنْ نَبِيٍّ الْمُرْسَلِينَ﴾⁽²⁾
 (6.2) ﴿مِنْ تِلْقَائِي تَفْسِي﴾⁽³⁾
 (7.2) ﴿وَلِيَتَّيْ ذِي الْقُرْبَى﴾⁽⁴⁾
 (8.2) ﴿وَمِنْ أَنَايَ إِلِيلَ﴾⁽⁵⁾
 (9.2) ﴿أَفَلَيْنَ مِتَّ﴾⁽⁶⁾
 (10.2) ﴿أَوْ مِنْ وَرَآيَ حِجَابٍ﴾⁽⁷⁾
 (11.2) ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدِي﴾⁽⁸⁾
 (12.2) ﴿بِأَيْدِيكُمْ أَلْمَفْتُونُ﴾⁽⁹⁾⁽¹⁰⁾

(1) سورة آل عمران: 144.

(2) سورة الأنعام: 34.

(3) سورة يونس: 15.

(4) سورة النحل: 90.

(5) سورة طه: 130.

(6) سورة الأنبياء: 34.

(7) سورة الشورى: 51.

(8) سورة الذاريات: 47.

(9) سورة القلم: 6.

(10) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) القنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 47.

وقال أبو عمرو في تفسير هذه الزيادة: يجوز أن تكون الياء في ذلك هي الراجعة والألف قبلها هي الهمزة ويجوز أن تكون الألف هي الزائدة بيانا للهمزة والياء هي الهمزة⁽¹⁾ وترجح لدينا أن الألف هي الزائدة ولكن باعتبارها فتحة طويلة على عادتهم في كتابة الفتحة طبقا للخط النبطي، وهو ما سبق تبينه. وأن الياء الثانية هي مجرد كرسي للهمزة، والتي قد تقرأ همزة مخففة، أو ياء ساكنة أو ادغام مفكوك (كما في 41)، وترجح لدينا أنها في غالب الحالات إنما هو كرسي للهمزة، خاصة وأن نطق ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا﴾

﴿يَأْيُيُيُيُ﴾ الياء، كتابي النقط، لم يتم ابتكارها إلا لاحقا من قبل يحيى ويعمر على نحو ما ذكرنا.

ولعل الذي يدعم فرضية زيادة الألف التي قال بها الداني، تعدد القراءات، يقول أبو الفتح في هذا الصدد: إن حزة القارئ قرأ اللفظ: ﴿يَأْيُيُيُيُ﴾ بالوقوف وبالتخفيف وبالتسهيل وبإبدال الهمزة ياء مفتوحة تصير القراءة ﴿يَأْيُيُيُيُ﴾ فمن قرأ بتحقيق الهمزة اعتبرت الياء زائدة، ومن قرأ بتحقيق الهمزة وتسهيلها قرأ بياءين الأولى الهمزة المبذلة ياء والثانية هي فاء الكلمة. والصواب في هذه الحال، أن الزائد هو حرف الألف كما هو الحال في أول الكلمة، فيلزم رسمها على الألف⁽²⁾.

ومن كل ما مر يتضح أن زيادة (الألف والواو والياء) ارتبطت بالهمزة وهذا يدل على الرغبة في أن تكون عاكسة للمد، وهذا يدعونا إلى أن نتساءل: ألا يقوم ذلك مقام العلامة التعجيمية التي تشير إلى مد أو نبر؟

3.4.4.1 قاعدة الهمزة :

الهمزة ظاهرة تطريزية، [...] لا توجد في الجذور، بل تنشأ هي والألف بقواعد صوتية⁽³⁾، وهي بحسب فيرث جزء من النسق التطريزي العربي، وبهذا ثبت الطبيعة التطريزية لهذه القطعة الصوتية. وترى كتب الرسم أن الهمزة تكون: ساكنة أو متحركة. فأما الساكنة فتقع من الكلمة وسطا، وطرفا وتوسم في الموضعين بصورة الحرف الذي منه حركة ما قبلها، لأنها تبدل في التخفيف⁽⁴⁾، فإذا كان ما قبلها فتحة رسمت ألفا، نحو: (اليأس)، و(من كأس)، و(إن يشأ)... أما إذا كان ما قبلها فتحة رسمت ياء نحو: (أنلثهم)، و(جئت)... وإن كانت ضمة رسمت واوا، نحو: (المؤمنون)، و(لولو) وشبهه.

المصدر والصيغة نفسها

أبو الفتح، محمد حيون (1989): ابن خلدون ورسم المصحف العثماني، ص. 141

السفروشي، إدريس (1991) الاشتقاق، ص 90

لداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 59

وأما المتحركة فتقع في الكلمة ابتداءً ووسطاً وطرفاً

فأما التي تقع في ابتداء فلأنها ترسم بأي حركة تحركت، من فتح أو كسر أو ضم، ألف لا غير لأنها، تخفف رأساً من حيث كان التخفيف يقرئها من الساكن، والساكن لا يقع أولاً فجعلت لذلك على صو واحدة، واقتصر على الألف دون الياء والواو من حيث شاركت الهمزة في المخرج وفارقت أحتهب الحلقه⁽¹⁾، وذلك نحو: أحمد، وإذا، وأولئك وشبهه.

وأما التي تقع وسطاً فإنها ما لم تنفتح وينكسر ما قبلها، أو ينضم، أو تنضم وينكسر ما قبلها ترسم بصورة الحرف الذي منه حركتها دون حركة ما قبلها لأنها به تخفف فإن كانت حركتها فتحة رسمت ألفاً نحو: (سألتها) [...] وإن كانت كسرة رسمت ياء، نحو: (يشس) [...] وإن كانت ضمة رسمت واواً نحو (يذروكم) [...] فإن انفتحت وانكسر ما قبلها، أو انضم أو انضمت وانكسر ما قبلها صورت بصورة الحرف الذي منه تلك الحركة دون حركتها لأنها به تبدل في التخفيف فترسم مع الكسرة ياء ومع الضمة واو فالفتوحة التي قبلها كسرة نحو: (الحاطة) [...]. والمضمومة التي قبلها كسرة نحو: (أنيشكم) [...] وهذا مع كون ما قبل المتوسطة متحركاً وإن كان ساكناً -حرف صحت أوحرف علة- لم ترسم خطأ لأنها تلذهب من اللفظ إذا خفت إما بالنقل وإما بالبدل وذلك نحو: (يسئل) [...] وكذلك لا ترسم المفتوحة نحو: (ءامن) [...] والمكسورة نحو: (خاسئين) [...] وإن كان الساكن قبلها ألفاً وانفتحت لم ترم خطأ أيضاً نحو: (ءاباءت) [...] فإن انضمت رسمت واواً، وإن انكسرت رسمت ياء⁽²⁾.

وإن كانت آخراً [متطرفة] كتب بحسب حرف حركة ما قبل الآخر نحو: (سبأ، شاطئ، لؤلؤ) [النبهان] [...] لأنها به تخفف لقوته [المفتح:]. وذلك نحو: (وبنيل)، و(امرؤ)، فإن سكن ما قبلها [...] لم ترسم خطأ لأنها من اللفظ إذا خفت وذلك نحو: (الحبء)، و(بين المرء)⁽³⁾.

وبهذا يتضح أن رسم الهمزة في الكتابة القرآنية يكاد يطابق رسمها في الكتابة القياسية، مما يتيح التساؤل عن سر إدراج قواعدها، ثم إن الهمزة رأس العين ليست من الرسم العثماني، وإنما أدرجها الخليل فيما بعد، ولعل الزركشي كان محققاً عندما تجاهلها أثناء حديثه عن قواعد الرسم العثماني.

4.4.4.1 قاعدة البدل:

وفيها تتجلى الأبعاد الأصواتية لهذا الرسم تحليلاً واضحاً، ويظهر توظيفه للحفاظ على ظواهر تعريزية إيقاعية من قبيل الإمالة والتفخيم...

¹ الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940)، المفتح في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 60.

² المصدر نفسه، ص. 60 62

³ المصدر نفسه، ص. 62

وتتوزع هذه القاعدة أربعة قضايا، هي: رسم الألف واو، للتفخيم، ورسم الألف ياء للإمالة، رسم نون التوكيد الخفيفة ألفا، ورسم هاء التأنيث تاء مفتوحة، ورسم بعض الحروف المرققة بصورها المختلفة.

لقد رسم الألف واوا على لفظ التفخيم. يقول الداني في (باب ذكر ما رسمت الألف فيه واوا على لفظ التفخيم ومراد الأصل): «ورسموا في كل المصاحف الألف واوا في أربعة أصول مطردة وأربعة أحرف متفرقة، فالأربعة الأصول هي: (الصلوة)، و(الزكاة)، و(الحياة)، و(الربوا) حيث وقص والأربعة الأحرف هي قوله في الأنعام [آ: 52] والكهف [آ: 28] (بالغدوة) وفي النور [آ: 35] (كمشكوة) وفي المؤمن [آ: 41] (النجوة) وفي النجم [آ: 20] (ومنة)»⁽¹⁾.

ويسمى المختصون في الكتابة القرآنية الواو المزينة التي ليس لها مقابل في النطق، كتابة الألف واوا. والحق أن هذه الواو ليست بلا وظيفة، بل تحولت إلى علامة تعجيمية لتشير إلى التفخيم، ومثلها في ذلك مثل علامات النبر، في لغات أخرى، وطبعي أن يلجأ الكتاب الأقدمون للحروف بسبب غياب الحركات والعلامات التعجيمية فيما بعد، تماماً كما سيستعملون علامات الوقف في صورة حروف، وهم الحريصون على تسجيل الصوت كما أدي، ولم يدخروا وسعاً في سبيل هذا الهدف النبيل ما وجدوا إلى ذلك سبيلاً.

ورسم الألف ياء للإمالة: يقول الداني: أعلم أن المصاحف اتفقت على رسم ما كان من ذوات الياء من الأسماء والأفعال بالياء على مراد الإمالة وتغليب الأصل، وسواء اتصل ذلك بضمير أولم يتصل، أولقي ساكتاً، أو متحركاً، وذلك نحو: (الموتى)، و(السلى) [...] و(عجريها) و(مرسيها). ولم يستثن من ذلك إلا أصل مطرد وسبعة أحرف، فالأصل المطرد هو ما وقع كراهة الجمع بين يامين في الصورة [...] وأما السبعة الأحرف: فأولها في إبراهيم [آ: 36] ﴿وَمَنْ عَصَانِي﴾ وفي

سبحان [آ: 1] ﴿إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَا﴾ وفي الحج [آ: 4] ﴿أَنَّهُ مِّنْ تَوَلَّاهُ﴾ وفي القصص

[آ: 20] ويس [آ: 20] ﴿مِّنْ أَقْصَا الْمَدْيَنَةِ﴾ وفي الفتح [آ: 29] ﴿سِيمَاهُمْ﴾ وفي الحاقة [آ:

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المتفق في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 54 ويحتاج ابن الدهان في ذلك فيقول «واحتصوا كتب الصلوة ولزكاة والحياة ومشكوة، واللفظ بالألف، وقبل على التفخيم على لغة أهل الحجاز وكتبوا القطاة والهاء والقناة بالألف، فهو كان على التفخيم، لكتب هذا أيضاً بالواو انظر. ابن الدهان النحوي. أبا محمد سعيد بن المارث (1986). باب الهجاء، ص 46 والحق أن هذه الأمثلة المضادة لا وجود لها في القرآن ولا صلة تربطها بالرسم العثماني، وبذلك فهي تؤكد الطبيعة الأصواتية والتفظيرية المميزة لهذا الرسم

[11] ﴿طَعْنَا أَلْمَاءَ﴾، ورسم ذلك كله على مرد التفخيم [...] ورسوموا في كل المصاحف (عسر وإلى)، و(حتى) بالياء كذلك، وكذلك رسموا (ي ويلى)، و(ي حسرتي)، و(ي أسقى)، و(أني) - بمعنى كيف و(منى)، و(عسى)، و(بنى) حيث وقع⁽¹⁾.

وهنا نلاحظ أن المعيار المتحكم هو المعيار التطريزي حيث تتحول الحروف إلى علامات تطريزية الألف بدلا على التفخيم، والياء تشير إلى الإمامة إن كتبه القرآن الكريم لم يهتدوا في تلك الألف التاريخية إلى علامات تعجيمية تحيل على هذه الظواهر التطريزية فانحلدوا من الحروف علامت

تسجل تسجيلا مرئيا دقيقا تلك الظواهر التطريزية، خاصة وأنهم كانت تمتلكهم رغبة شديدة في

الحفاظ على النص القرآني المنزل صوتا فسلخوا رسما أصواتيا أمينا ليقرأ القرآن الكريم كما أنزل

ويضيف الداني: واتفقت المصاحف على رسم ما كان من الأسماء والأفعال من ذوات الواو عسر

ثلاثة أحرف بالألف لامتناع الإمامة فيه. وذلك نحو: الصفا، ونشأ، وأبا أحد، ونحلا، ونف

ودعا، وبدأ، ونجا، وعلا، ولعلا⁽²⁾، وهذا مطرد وليس هناك استثناء، إلا أحد عشر حرفا فليد

رسمت بالياء لظاهرة تطريزية أخرى، ألا وهي الحفاظ على الفواصل مما يؤدي - بالتظافر مع

ظاهرة الوقف التطريزية - إلى الحفاظ على الإيقاع: فأول ذلك في الأعراف [آ: 98]: (باسنا ضحى،

وفي طه [آ: 59]: ﴿وَأَنْ تُخَشِّرَ النَّاسَ ضُحًى﴾، وفي النور [آ: 21]: ﴿مَا زَكَّى مِنْكُمْ﴾، وفي

النازعات [آ: 30]: ﴿دَحْنَهَا﴾، و﴿ضَحْنَهَا﴾ في الحرفين [آ: 29 و46] وفي الشمس [آ: 1]

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

﴿وَضَحْنَهَا﴾، و﴿تَلْنَهَا﴾ [آ: 2] و﴿حَحْنَهَا﴾ [آ: 6] وفي الضحى [آ: 1 و2]: ﴿وَالضُّحَى

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقتع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 63-65

(2) المصدر نفسه، ص 66

(3) المصدر نفسه، ص 66-67

ورسمت هاء التأنيث تاء مفتوحة: حيث كتبت كلمة:

(13.2): **الرَّحْمَةُ فِي الْقُرْآنِ كُلِّهَا**، إلا أنها في مواطن سبعة كتبت بالتاء، زحمت مثل: **﴿أَوَّلِيكَ يَرْجُونَ رَحْمَتَ اللَّهِ﴾**⁽¹⁾.

(14.2): **وَالنِّعْمَةُ بِهَا**، إلا أحد عشرة كلمة، مثل: **﴿وَأَذْكُرُوا اللَّهَ عَلَيْكُمْ وَمَا أَنْزَلَ عَلَيْكُمْ مِنَ الْكِتَابِ وَالْحِكْمَةِ يَعِظُكُمْ بِهِ﴾**⁽²⁾.

(15.2): **وَالسَّنَةُ بِهَا**، ما عدا خمس كلمات، في: **﴿فَقَدْ مَضَتْ سُنْتُ الْأَوَّلِينَ﴾**⁽³⁾.

(16.2): **وَالرَّافَةُ بِهَا**، في القرآن كله، إلا سبع حالات، في: **﴿إِذْ قَالَتِ امْرَأَتُ عِمْرَانَ﴾**⁽⁴⁾.

(17.2): **وَالكَلِمَةُ بِهَا**، في القرآن الكريم كله، إلا مرة واحدة وردة بالتاء المبسوطة وهي: **﴿وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ الْحُسْنَى﴾**⁽⁵⁾.

(18.2): **وَاللُّعْنَةُ بِهَا**، إلا كلمتين هما: **﴿فَتَجْعَلُ لَعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ﴾**⁽⁶⁾ و **﴿أَنْ لَعْنَتَ اللَّهُ عَلَيْهِ﴾**⁽⁷⁾.

(19.2): **وَالْمَعْصِيَةُ بِهَا**، إلا كلمتين هما: **﴿وَمَعْصِيَتِ الرَّسُولِ﴾**⁽⁸⁾ و **﴿الرَّسُولِ﴾**⁽⁹⁾.

(11) سورة البقرة: آ: 218، وانظر إلى الحالات الستة الأخرى في: الأعراف: آ: 56، هود: آ: 73، ومريم: آ: 2، والروم: آ:

50، والزخرف: آ: 32، وكذلك الزخرف: آ: 32.

(12) سورة البقرة: آ: 231، وانظر الحالات الأخرى المتبقية في: آل عمران: آ: 103، والمائدة: آ: 1، وإبراهيم: آ: 28، و34، والنحل: آ: 72، و83، و114، ولقمان: آ: 31، وفاطر: آ: 3، والطور: آ: 29.

(13) سورة الأنعام: آ: 38، وانظر الحالات المتبقية في: فاطر: آ: 43، ثلاث مرات، وغافر: آ: 85.

(14) سورة آل عمران: آ: 35، وانظر الحالات الأخرى في: يوسف: آ: 30، و51، والقصاص: آ: 9، والتحريم: آ: 10، و11.

(15) سورة الأعراف: آ: 137.

(16) سورة آل عمران: آ: 61.

(17) سورة النور: آ: 7.

(18) سورة المجادلة: آ: 8.

(19) سورة المجادلة: آ: 9.

وفي كلمات منفردة⁽¹⁾ نقسمها إلى قسمين

(20.2 أ). الشجرة، وقرة، والشجرة، وأينة.

(20.2 ب): آية، والغرفة، وأينة، وجملة، وآية، وغياصة.

ويبدو أن هذه الظاهرة تجد تفسيرها في تاريخ الخط العربي، المتطور عن الخط النبطي؛ حيث الأنباط كانوا يكتبون الهاء بالتاء المفتوحة، ويرى خليل نامي أن هذا الأمر كان مطردا في الكتابة النبطية، في حالات الكلمة جميعها⁽²⁾. في حين يرى البعلبكي أن كتابة الهاء تاء مفتوحة كان من قواعد الكتابة النبطية والآرامية في الأسماء المؤنثة المفردة المضافة والمعرفة⁽³⁾، وبالسرجوع إلى نكت الحالات القرآنية المعروضة أعلاه، يتضح أنها جاءت مضافة، ولم يشذ عن ذلك إلا (20.2 ب) والتي لم تأت مضافة ولكنها، في المقابل، قرئت بالجمع والإفراد⁽⁴⁾.

وبذلك يتضح أن كتابة الهاء بالتاء المبسوطة ظاهرة نبطية ورثها الرسم القرآني، إلا أنها تعكس ظاهرة تطريزية، وهي عدم إمكانية الوقف وجوب الوصل لاستحالة الوقف بين المضاف والمضاف إليه، وفي هذه الحالة يكون الرسم في خدمة التركيب. ولعل العنوان الذي عالج البداي تحت هذه الظاهرة يشير إلى تنبيه لهذا وهو: باب ذكر ما رسموا في المصاحف من هاءات التانيث بالتاء على الأصل أو مراد الوصل⁽⁵⁾.

ورسمت الحروف المرققة برموز الحروف المفخمة: إن الصوامت المرققة أصلا يمكنها على مستوى الإنجاز الأصواتي أن تكتسب تفخيما عارضا كلما جاورها صامت من صوامت التفخيم [ص، ض، ط، ظ]، والرسم القرآني يعكس هذه الحالة الصوتية التطريزية وهو ما يتمثل في:

1. كتابة تاء افتعل طاء. حيث إن الأصل أن يكتب هذا الصامت تاء إذا جاور صامتا مرققا مثل

قوله تعالى: ﴿وَإِذْ أَبْتَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَتَيْنِ﴾⁽⁶⁾ وقوله: ﴿قُلْ لِّينِ أَجْتَمَعَتِ

الْإِنْسُ وَالْجِنُّ﴾⁽⁷⁾. لكن هذه التاء تثبت طاء في الصوت وفي الرسم إذا جاورت

⁽¹⁾ انظر: لدسي، أما عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 80-82. والبركشي، بدر الدين (1988) البرهان في علوم القرآن، ج 1، ص. 494-496، من بين آخرين

⁽²⁾ نامي، خليل عجي (1935): أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص. 101.

⁽³⁾ البعلبكي، رمزي (1981). الكتابة العربية والسامية، دراسات في تاريخ الكتابة وأصولها عند الساميين، ص. 177

⁽⁴⁾ الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940). المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 81.

⁽⁵⁾ الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 77

⁽⁶⁾ سورة البقرة، آ 124

⁽⁷⁾ سورة الإسراء، آ 88

حرفاً مفخماً، مثل قوله تعالى ﴿رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا فَاعْبُدْهُ وَاصْطَبِرْ لِعِبَادَتِهِ﴾⁽¹⁾ و﴿وَهُمْ يَصْطَرِحُونَ فِيهَا﴾⁽²⁾، ونحوه كثير، مع العلم أن هذا التفخيم حافظ عليه الرسم القياسي.

2 وكتابة السين المرقق صاداً: إذا جاور في كثير من الأحيان صامت تفخيم حقق على المستوى الأصواتي صاداً، فأثبت كتاب المصاحف بحسب نطقه حفاظاً على هذه الظاهرة التطريزية الإيقاعية المسماة التفخيم؛ ولهذا نقل الداني عن أبي عبيد: أن مصاحف أهل الأمصار اجتمعت على رسم الصراط، ونصراط بالصاد، قال أبو عمرو: وكذلك رسموا

﴿الْمُصِطَرُونَ﴾⁽³⁾، و﴿مُصِطِرٍ﴾⁽⁴⁾⁽⁵⁾ ويضاف إلى هذا أنهم كتبوا ﴿وَأَلَّهُ يَقْبِضُ

وَيَبْصِطُ﴾⁽⁶⁾ بالصاد [...] وكتبوا ﴿وَزَادَكُمْ فِي الْخَلْقِ بَصْطَةً﴾⁽⁷⁾⁽⁸⁾.

ولقد رفض الزين (1987) ردّ الصاد إلى الأصل السرياني - كما قال أغناطيوس يعقوب الثالث، وجرجي زيدان - وقطع أن كتابة هذه السين صاداً، لم تأت إلا لمجاورتها صوت الطاء المفخم [...] فالرسم راعى نطق السين الذي تحول في السمع إلى صاد مفخم، بعد أن غزاه تفخيم عارض حدث لمجاورته صوت الطاء، دون أن يراعي أصل هذا الحرف والوظيفة التي أداها بدخوله في تركيب الجذور الفعلية لهذه الألفاظ⁽⁹⁾ كما استدل على اضطراب هذا الترجه باختلاف القراء في قراءة بعض هذه الحروف تارة سينا، وتارة صاداً، وأخرى بإشمام الصاد زايًا، ونحن لا نعتبر ذلك إلا مؤكداً لفرضية التعدد اللهجي في القراءات، مما يعكس مرونته لا عملية التثقيب التي أراد أن يصل إليها الزين بمنهجه الألسني الوصفي - كما سماه - بعيداً عن كل اتجاه تجريدي غيبي⁽¹⁰⁾ كما يؤكد الطبيعة الأصواتية للكتابة القرآنية بامتياز لا الصوتية التي انطلق منها الزين، ويبدو لنا أن الطبيعة الأصواتية مكنت رسم القرآن تمكيناً بالغاً من تسجيل الظواهر

(1) سورة مريم: آ. 65

(2) سورة طه: آ. 37.

(3) سورة الطور: 37.

(4) سورة الغاشية: 22.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار. ص 91 92

(6) سورة البقرة آ. 245

(7) سورة الأعراف: آ. 69

(8) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940). المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار. ص. 84-85.

(9) الرين، عبد الفتاح (1987) قضايا لغوية في ضوء الألسنية. ص 65

(10) المرجع نفسه، ص 37

- التطريزية، وحمايتها من الضياع، وذلك بتظافر مع إدراج النقط بعامة، وتحقيق علم التجويد، إذ ينبغي -
 ينظر إلى علم الرسم في تكامله مع هذه العلوم الأخرى التي عضدت الطبيعة الأصواتية التي سزل الله -
 الكريم وبلغ بها، ثم نقل إلى الأجيال اللاحقة.

5.4.4.1 قاعدة الفصل والوصل:

- حيث إن كلمات مفصلة بحكم أصلها ترسم في المصاحف موصولة تبعاً لوصلها في اللفظ، ومن -
 أن توصل بكلمة ثا إذا وقعت بعدها، فتصبح ألأ في المصحف كله، مثل قوله تعالى: ﴿أَمَرَ أَنَا
 تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ﴾⁽¹⁾ ولا يستثنى من ذلك إلا عشرة مواضع، منها: ﴿أَن لَّا أَقُولَ عَلَى شَيْءٍ
 إِلَّا الْحَقَّ﴾⁽²⁾.
 وكلمة نين توصل بكلمة ثا إذا وقعت بعدها، فتصبح يما، مثل قوله تعالى: ﴿أَن تَعْلَمَ بَرِّيُونَ مِنِّي
 أَعْمَلُ وَأَنَا بَرِيءٌ مِّمَّا تَعْمَلُونَ﴾⁽³⁾ ولا تستثنى إلا ثلاث حالات، منها: ﴿وَمَا مَلَكَتْ
 أَيْمَانُكُمْ﴾⁽⁴⁾.
 وكلمة نين توصل بكلمة من مطلقاً، مثل قوله تعالى: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ﴾⁽⁵⁾.
 وكلمة عن توصل في المصحف كله بكلمة ثا، فيصيران عما، مثل قوله تعالى: ﴿قُلْ لَّا تُسْقَلُونَ
 عَمَّا أَجْرَمْنَا وَلَا تُنْقَلُ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾⁽⁶⁾، ولا يشهد إلا موضع واحد: ﴿عَنْ مَا يُهْوَى
 عَنْهُ﴾⁽⁷⁾، ويتضح أن إدغام [ن] في [م] على المستوى الأصواتي، عكسه إسقاط رسم النون على
 المستوى الخطي.

(1) سورة يوسف، آ: 40.

(2) سورة الأعراف، آ: 105، وانظر الحالات الأخرى في: الأعراف، آ: 169، ولتوبة، آ: 118، وهود، آ: 14، و26، والطح، آ: 26، ويس، آ: 60، والدخان، آ: 19، والمتن، آ: 12، والقلم، آ: 24.

(3) سورة يونس، آ: 41.

(4) سورة النساء، آ: 36، وانظر الحائنين، المتقيين في الروم، آ: 28، والماعين، آ: 10.

(5) سورة البقرة، آ: 114.

(6) سورة ساء، آ: 25.

(7) سورة الأعراف، آ: 166.

وكلمة **إِنْ** توصل بكلمة **مَا** التي بعدها في المصحف كله، مثل قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتْنَةٌ﴾⁽¹⁾ ولا يخرج إلا قوله سبحانه: ﴿وَإِنْ مَا تُرِيكَ﴾⁽²⁾.

وكلمة **أَنْ** توصل بكلمة **مَا** مطلقا من غير استثناء، من قبيل قوله تعالى: ﴿فَاعْلَمُوا أَنَّمَا عَلَى رُسُلِنَا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ﴾⁽³⁾.

ورسم في كل المصاحف قَوْلَمْ في قوله تعالى: ﴿فَلِئَلَّامٍ يَسْتَجِيبُوا لَكُمْ﴾⁽⁴⁾ بغير نون، إن إدغام المتجانسين [ن] و[ل] على مستوى الأصواتي عكسه الرسم، بينما فصلت الكلمتان في: ﴿فَلِئَلَّامٍ يَسْتَجِيبُوا لَكَ﴾⁽⁵⁾ فكتبت النون.

وتوصل **أَنْ** بـلَنْ، فنسقط النون في موضعين من القرآن، هما: ﴿أَلَنْ تَجْعَلَ لِكُرْمٍ مَوْعِدًا﴾⁽⁶⁾، و﴿أَلَنْ تَجْمَعَ عِظَامَهُ﴾⁽⁷⁾ وما خلا ذلك هو مفعول **أَنْ** لَنْ.

وكلمة **كُلِّ** توصل بكلمة **مَا** التي بعدها، إلا قوله سبحانه: ﴿كُلِّ مَا رُدُّوا إِلَى الْفِتْنَةِ﴾⁽⁸⁾، وقوله: ﴿مِنْ كُلِّ مَا سَأَلْتُمُوهُ﴾⁽⁹⁾.

وتوصل **أَمْ** يَنْ في المصحف ماعدا أربع حالات كتبت مفصولة؛ وذلك في: ﴿أَمْ مَنْ يَكُونُ عَلَيْهِمْ وَكِيلًا﴾⁽¹⁰⁾.

(1) سورة التغابن، آ: 15.

(2) سورة الرعد، آ: 40.

(3) سورة المائدة، آ: 92.

(4) سورة هود، آ: 14.

(5) سورة القصص، آ: 50.

(6) سورة المكهف، آ: 48.

(7) سورة القباة، آ: 3.

(8) سورة النساء، آ: 91.

(9) سورة إبراهيم، آ: 34.

(10) سورة النساء، آ: 109، والحالات الأخرى هي: التوبة، آ: 109، والصافات، آ: 11، وفصلت، آ: 40.

ورود كل من ينسماً ولكنلاً موصولا في ثلاث حالات مثل: ﴿يَنْسَمَا أَشْتَرُوا بِمِثْلِ أَنْفُسِهِمْ﴾

و ﴿لِكَيْلَا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا﴾²¹

وتكتب ﴿قَالَ آيْنُ أُمَّ﴾³ بالقطع على مراد الانفصال، بينما تكتب ﴿قَالَ يَبْتَوُّمُ﴾⁴ بالوصل كلمة واحدة على مراد الاتصال⁵.

وتوصل كلمات: حيشما، ومهما، نعمًا، وأما، وربما، وكأنا، ويكأن، وكألهم، أووزنوهم موصولين من غير ألف بعد الواو.

وتقطع: عن من ويوم هم، وفي نعال، ولات حين مناص، وعلى آل ياسين⁶.

واختلف في وصل أو قطع: كي ما، وآين ما ولذلك فإن عاصما بحسب الداني كان يقول في مثل هذا: إذا سئل عن المقطوع والموصول: سواء لا إلهي أقطع ذا أم وصل ذا إنما هو هجاء⁷.

وتتحكم في الوصل والفصل ظاهرة الوقف؛ إذ لا يمكن فصل الموصولين والوقف بينهما، وبهذا يكون الوصل علامة تمنع الوقف، بينما يبيحه الفصل، وفي هذا الصدد يقول الإبراهيمي (1990): «وم كتب منفصلا يجوز فصله، لأنه كلمتان حسب رسمه، نحو: أم من، لكي لا...»⁸، ويقول سعيد ربيع (2001): «لما كتب من كلمتين موصولتين لم يوقف إلا على ثانيه، وما كتب منها منفصلا يجوز الوقف على كل واحدة منهما»⁹، وهذا يفهم تلميحاً من عنوان الداني لهذه الظاهرة، ويفهم تصريحاً من كلامه السابقة في فصل يابن أم ووصلها¹⁰.

(1) سورة البقرة: آ: 90، ونظر الحالتين المتبقيتين في: البقرة: آ: 93، والأعراف: آ: 105.

(2) سورة الحج: آ: 5، ونظر الخاليتين المتبقيتين في: الأحزاب: آ: 50، وفي الحديد: آ: 23، ونقل آخرون حالة رابعة في: آل عمران: آ: 153، انظر: الداني، أباً عمرو عثمان بن سعيد (1940): المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص: 75.

(3) سورة الأعراف: آ: 150.

(4) سورة طه: آ: 94.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 76 الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): مناهل العرفان في علوم القرآن، ج: 1، ص: 257.

(6) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص: 72 الإبراهيمي، محمد (1990)، الحجية في تجويد القرآن، ص: 287.

(7) ربيع، سعيد (2001): الوقف والابتداء وأثرهما في توجيه النص القرآني، ص 286.

(8) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1940) المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 76.

ومن جهة أخرى يبرز ظاهرة تطريزية أخرى وهي الإدغام بين المتماثلين أو المتقاربين. وبهذا يتضح الفصل والوصل خادمان للتطريز وعاكسان للنطق.

6.4.4.1 قاعدة ما فيه قراءتان:

ومقتضى هذه القاعدة أن الكلمة إذا قرئت على وجهين تكتب برسم أحدهما⁽¹⁾؛ وذلك نحو: **مَلِكٌ يَوْمَ الدِّينِ**⁽²⁾، تكتب بغير ألف، وتقرأ بالألف ومجذفاً، ونحو هذا كثير⁽³⁾ وأحياناً تراعى في الرسم بعض القراءات الشاذة⁽⁴⁾.

ويمكن أن نسجل أن هذه القاعدة إنما هي مقحمة إقحاماً، خاصة وأن بعض قضاياها يمكن تناولها في القواعد السابقة، ويدل على ذلك أن المثال المقدم يمكن إدراجه في زيادة أو حذف الألف، ولعل الداني والزرکشي، على الأقل انتبها إلى شيء من هذا فتجاهلا هذه القاعدة. ومن خلال عرض هذه القواعد يتضح تناغم نظام الكتابة القرآنية مع الطبيعة الشفاهية للقرآن الكريم نزولاً وتبسيطاً، ومع قراءته المرتلة المطرزة، لذلك قيد رسمه لحون العرب أصني تعدد القراءات وتنوعها، فكان شرطاً في القراءة الصحيحة أن تكون موافقة للرسم العثماني فالرسم إذن أصبح شرطاً في القراءة الصحيحة.

وقد استلزمت شفاهية القرآن وقراءته المرتلة المطرزة، أن يكتب كتابةً أصواتية وظيفية؛ ترسم التفخيم، والترقيق، والإدغام بالنسبة للنون الساكنة، والتنوين، وتسم الوصل والفصل والوقف... فيما تنبأ قواعد التجويد بالعناصر الصوتية وتمكس الواقع الأصواتي بكل تعقيداته التلغظية. إنها كتابة أوفر كلفة، ولكنها أمينة ووفية للطبيعة الشفاهية للنص القرآني.

وكان من شأن هذه الكتابة الأصواتية قديماً أن مكنت الرسم العربي، من ابتكار رموز تدارك من خلالها قصور الألفباء النبطية، كما كان من شأنها حديثاً أن ألهمت الباحثين إلى إطلاق مشروع كتابة لغات الشعوب الإسلامية بالحرف القرآني المنمط وقيام ألفباء صوتية عربية دولية محسوبة⁽⁵⁾، كما كان من شأنها أن أبرزت الملامح التطريزية (الوقف والتفخيم والإمالة والإدغام...)، وبأرت المقطع، وهو رأس الوحدات

(1) الزرقاني، محمد عبد العظيم (1996): متاهل العرفان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 257.

(2) سورة الفاتحة، ص. 4.

(3) انظر أمثلة إضافية في: السيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في علوم القرآن، ص. 2، ص. 170.

(4) فهمي، علي سليمان (1988): المنير الجيد في علم التجويد، ص. 241-242.

(5) انظر تورابي، عبد الرزاق (2002): من أجل عالية الحرف العربي، ص. 9-63.

التطريزية كما أن نظام الكتابة القرآنية يطفح بجمال ورونق، مستبرزه لاحقا في علاقته بالإيقاع، القياس، وبذلك يكون الرسم أحد عوامل توفر النص القرآني على التطريز

5.1 الترتيب القرآني وقضايا التطريز:

1.5.1 أصول نشأة الترتيب القرآني:

تشكل علامات الترتيب نسقا من العلامات غير الأليجية، التي ليس لها ما يناسبها على مستوى النطق، إلا أنها تمثل دلائل لسانية تأثر في الأصوات وتكيفها بالشكل الذي يجعلها على صلة بالإبحار الصوتية ودالة على الوقائع التطريزية.

وتعود نشأة علامات الترتيب القرآنية إلى عاملين أساسيين، هما:

1. تصحيح القراءة/ أوتطويق التصحيح: لقد كانت الكتابة القرآنية، كما بينا في (3.4.1) خالية من الحركات، والإعجام، وعلامات الترتيب، مما جعل النص القرآني عرضة للتصحيف⁽¹⁾ الذي وقع به عامة الناس وخاصتهم بما فيهم من صاروا قراء كبارا من أمثال حمزة الزيات أحد أصحاب القراءة السبعة⁽²⁾، لذلك جاء إغناء نظام الكتابة القرآنية لصون النصوص المكتوبة ومنها القرآن الكريم من التصحيح الذي وقع فيه القراء، وهو ما يتضح من قول الصفدي: "وقد روي أن السبب في نقص

(1) التصحيح هو الخطأ في تلاوة المقروء، يقول الأصفهاني: أما معنى قومهم (التصحيف) فهو أن يقرأ الشيء بخلاف ما أراد كاتبه وعلى غير ما اُصطلح عليه في تسميته، وأما لفظ (التصحيف) فإن أصله فيما زعموا أن قوما أخذوا العلم من الصحف من غير أن لقوا فيه العلماء فكان يقع فيما يروونه التغير فيقال عندها (قد صحفوا فيه) أي رددوا عن الصحف، ومصدره التصحيف ومفعوله مصحف. فاما المصحف فمأخوذ من قومهم (اصحف إصحافا) وأصله المصحف جمعت فيه فليل: قد أصحف، ولو سمي التصحيف تغييرا أو تبديلا جاز. الأصفهاني، حمزة بن الحسن (1968): التثنية على حدوث التصحيف، ص. 26. وقال الجرجاني في الترميزات: التصحيف: أن يقرأ الشيء غير خلاف ما أراد كاتبه أو على ما اُصطلحوا عليه الجرجاني، علي بن محمد بن علي (1985): الترميزات، 34.

(2) انظر: العسكري، أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد (1982): تصحيفات المحدثين، ج. 1، ص. 145-151، من بين آخرين. وانظر: الصفدي، صلاح الدين بن أبيك (1987): تصحيح التصحيف وتحوير التصحيف، ص. 3-5، حيث قال: إن التصحيف والتحريف قلما سلم منهما كبير، أو نجا منهما ذو إتيان [...] فقد صحف جماعة هم أئمة من الأمة، وحرف كبار يدهم من اللغة تصريف الأزمة، منهم من البصرة أعيان كالخليل بن أحمد، وأبي عمرو بن العلاء وعيسى بن حمز، وأبي عبيدة معمر بن المثنى، وأبي الحسن الأخفش. وأبي عثمان الجاحظ، والأصمعي، وأبي نصر البصري، وأبي عمر الجرمي، وأبي حاتم السجستاني، وأبي العباس المبرد.

ومن أئمة الكوفة أكابر كالكسائي، والقراء، والمفضل، المصبي، وحامد الروبة، وحامد بن كلثوم، وابن الأعرابي، وغير الأحر، ومحمد بن حبيب، وابن السكيت، وأبي عبيد القاسم بن سلام، وعلي، الليثاني، والطوال، وأبي الحسن طوسي، وابن قادم، وأبي العباس ثعلب، وحسب هؤلاء السادة الأعلام والمفاد لأرباب الحبار والأقلام، وكل منهم

إذا تغفلت فكر المرء من طرّفه من علمه غرقت فيه أو أخرجته

وإذا كان مثل هؤلاء قد صح بهم صحفوا، فما عسى أن تكون الحفالة من بعدهم، والردالة الذين يتبجحون في نقدهم

المصاحف أن الناس عبروا دهرًا يقرؤون في مصاحف عثمان رضي الله عنه، إلى أيام عبد الملك بن مروان [ت86هـ] ثم كثر التصحيف وانتشر بالعراق ففزع الحجاج [ت65هـ] إلى كتابه وسألهم أن يضعوا لهذه الحروف المشبهة علامات. فيقال: إن نصر بن عاصم [الليثي] قام بذلك موضع النقط أفراداً وأزواجاً وخالف بين أماكنها بإيقاع بعضها فوق بعض الحروف وبعضها تحت الحروف، وغير الناس زمان لا يكتبون إلا منقوطة، وكان أيضاً مع النقط التصحيف فأحدثوا الإعجام⁽¹⁾. ولقد بين الداني أن يحيى بن يعمر وهو زميل الليثي في الدراسة على أبي الأسود الدؤلي قد فك بعض طلاس الحظ العربي فوضع الإعجام⁽²⁾، إلا أن إعجامهما اختلط بنقط أستاذهما الخاص بالحركات؛ حيث لم يف فارق اللون في التمييز بين النقطتين: نقط الشكل، ونقط الإعجام. فحدث التصحيف إلى أن اهتدى الخليل [ت170هـ] بفكره الثاقب المبدع إلى حل يضع حداً على الأقل - لالتباس النقطتين، فوضع شكلاً جديداً ما زال إلى الآن حيث جعل الفتحة على هيئة ألف أفقية فوق الحرف والكسرة على ياء مردودة تحت الحرف، والواو قائل وأوا صغيرة أمام الحرف، وانعدام الحركة (السكون) رأس (خاء) علامة على تخفيف النطق بالحرف والشدّة من رأس قناطر حروف (الشين) الثلاث، مشتقة من لفظ (التشديد) وجعل الهزة من رأس (العين) المنفردة⁽³⁾. وإذا كانت هذه النصوص تركز على نقط الإعجام والشكل فإنها تتضمن أيضاً علامات ترقيمية على نحو ما يستفاد من كلام الخليل.

لقد وضع القدماء الترقيم - جملة الإصلاحات الخطية - لتصحيح القراءة، ومعاصرة التصحيف ليؤدي القرآن أداء سليماً، يقول الداني، في وضوح: «وإذ كان سبب نقط المصاحف تصحيح القراءة وتحقيق الألفاظ بالحروف، حتى يتلقى القرآن على ما نزل من عند الله تعالى، وتلقّى من رسول الله ﷺ، ونقل عن صحابته، رضوان الله عليهم، وأداء الأئمة، رحمهم الله تعالى، فسبيل كل حرف أن يؤقّى حقه بالنقط، مما يستحقه من الحركة والسكون والشد والممد والهمز وغير ذلك. ولا يخص ببعض ذلك دون كله⁽⁴⁾». وقال في كتاب النقط: «كان سبب ابتداء النقط هو تصحيح القراءة والإنيان بها على حقها فسبيل كل حرف أن يوفى حقه مما يستحقه من الحركة والسكون والتشديد وغير ذلك⁽⁵⁾»، وقال الغزالي في السياق ذاته: «يستحب تحسين كتابة القرآن وتبيينه ولا بأس بالنقط والعلامات بالحركة وغيرها فإنها تزيين وصد عن الخطأ واللحن لمن يقرؤه⁽⁶⁾».

(1) الصفي، صلاح الدين بن أبيك (1987): تصحيح التصحيف وتحريو التحريف، ص. 14

(2) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): الحكم في نقط المصاحف، ص. 6.

(3) المصدر نفسه، ص. 5-6.

(4) المصدر نفسه، ص. 56.

(5) الداني، أبو عمرو (1940): كتاب النقط، ذيل المتن في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 130

(6) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (د.ت): إحياء علوم الدين، ج. 1، ص. 246.

وبهذا يتضح أن علامات الترقيم وضعت بموازاة مع علامات أخرى تسجل بصريا الفونيم - التركيبية من قبيل الحركات، وكذا نقط تكميلية تنم تلك الحروف المعرضة لتصحيح من قس الباء والياء... وهذا ما يجعل علامات الترقيم التي تمثل حطيا كثيرا من الظواهر النظرية في مسن تلك العلامات التي تمثل الفونيمات التركيبية.

ورغم تداول مصطلح الترقيم بمعناه الحديث على نحو ما أوردت المعاجم القديمة⁽¹⁾، إلا أن كس الدراسات القرآنية توظف مصطلحا دقيقا ينم عن حرص شديد على أداء القرآن أداء أميناً؛ ومن مصطلح الضبط (وأحيانا النقط)، يقول الفتوي معرفا له: الضبط في اللغة: هو بلوغ الغاية في حقة الشيء. واصطلاحاً: هو ما يستدل به على ما يعرض للحروف من حركة وسكون وشد ومد وغير ذلك⁽²⁾.

وقال في فائدته: إزالة اللبس عن الحرف فلا يلتبس المشدد بالمخفف ولا الساكن بالمتحرك وغير ذلك⁽³⁾.

ويقود إزالة الالتباس، أو تصحيح القراءة، صيانة لها من التصحيف إلى تيسيرها. وبذلك يكون تصحيح القراءة هدفا من إحداث الترقيم القرآني، وهذا أمر يتساوق مع ما حدث في الخطير اليوناني واللاتيني...⁽⁴⁾.

2. تحقيق القراءة المرتلة: رغم أن واضعي الترقيم القرآني استهدفوا تصحيح قراءة النصوص المقررة، بعامه، إلا أن غايتهم في مضمار القرآن الكريم كانت قراءته مرتلة (مطرزة)، ويؤكد هذه الفرضية ما نقلناه عن الداني في كون سبب نقط المصاحف، إضافة إلى تصحيح القراءة هو تحقيق الألفاظ بالحروف، حتى يتلقى القرآن على ما نزل من عند الله تعالى، وتلقى من رسول الله ﷺ، ونظر عن صحابته، رضوان الله عليهم، وأداء الأئمة، رحمهم الله تعالى...⁽⁵⁾، أو بعبارة كتاب النقط هو

(1) انظر: ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت): لسان العرب، ج. 12، ص. 248. مادة رقم: ألرقم والترقيم تعجيم الكتاب ورقم الكتاب يرقمه رقما أصحمه ويته وكتاب مرقوم أي قد بينت حروفه بعلاماتها من التنقيط. وعرفه زكي، أحمد باشا (1912): الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص. 14 بقوله: ألترقيم هو وضع رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتحسين مواقع الفصل والوقف والابتداء وأنواع التبريد الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة.

(2) الفتوي، أحمد مائل حماد (1975): مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص. 127.

(3) المرجع نفسه، ص. 130.

(4) انظر

Catach, N (1987) (Le Role Historique de la Ponctuation: La Virgule et les Propositions Incidentes au 18è siecle, P. 35-38.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960) المحكم في نقط المصاحف، ص. 56

الإتيان بها على حقها فسيب كل حرف أن يؤمى حقه مما يستحقه من الحركة والسكون والتشديد وغير ذلك⁽¹⁾

فالقرآن أنزل مرتلا والإتيان بالقراءة على حقها لا يكون إلا مع الترتيل إن القراءة المرتلة كانت إذا من الأسباب الداعية إلى استحداث علامات الترتيم. وإذا كان للترتيل تعلق بالموسيقى على نحو ما ذكرنا، وإذا كان الترتيم كما عرفه علي بن أبي طالب رضي الله عنه: هو معرفة الوقوف وتسجيد الحروف⁽²⁾، فإن علامات الترتيم باعتبارها جزء من النسق الخطي جاءت لتسجل الوقوف والتجويد وتضبط أحوالهما. ولتحقيق هذا المبتغى أوجد أهل الاختصاص ثماني عشرة علامة للترتيم خاصة بالنص القرآني، جرى استخدامها ولا يزال في المصاحف بكافة البلاد الإسلامية قديما وحديثا⁽³⁾.

وإذا كان علماء الأداء قد اهتموا بالوقف وحددوا أنواعه ومدده، وبالتجويد وبينوا ما يمال، وما يشم، وما يدغم... فإنهم لم يكتفوا بذلك بل أشاروا إلى مواضع تلك الظواهر في النص المكتوب بعلامات ترفيمية، على نحو ما سنرى. وهذا يتساقط مع منظور العرب القدماء للكتابة، يقول الفيلسوفندي: غرضها الذي ينقطع الفعل عنده تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية، فتكتمل قوة النطق، وتحصل فائدته للأبعد، كما تحصل للأقرب وتحفظ صورته ويؤمن عليه من التغير والتبدل والضياع⁽⁴⁾.

وفي موضع آخر يبين فلسفة الخط العربي فيقول: إن اللفظ معنى متحرك، والخط معنى ساكن، وهو وإن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الإفهام، وهو مستقر في حيزه في مكانه، كما أن اللفظ فيه العذب الرشيق السائغ في الأسماع كذلك الخط فيه الرائع المستحسن الأشكال والصور⁽⁵⁾.

إن الترتيم القرآني جاء أساسا لتحقيق القراءة المرتلة للنص القرآني، وهو في هذا لم يختلف عن الكتب المقدسة عموما وهذا ما انتبه لهوني في قوله: وكانت الكتب المقدسة لدى مختلف الأمم في الحضارات القديمة في صدارة النصوص التي حظيت بالترتيم ضبطا لنفسها وتيسيرا لتلاوتها كما ينبغي. ذلك أن اكتشاف الترتيم الإغريقي تم بمناسبة تحقيق أشعار هوميروس ثم أمست الإلهادة أول نص يوناني يرقم وفق الطريقة التي ابتكرها أرسطوفان في الإسكندرية على عهد البطالمة. وحفلت النسخة الشائعة

(1) لدابي: أبو عمرو (1940) كتاب النقط، ذيل المقع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 130

(2) انظر: القسطلاني، شهاب الدين (1972): لطائف الإشارات لفنون القراءات، ج 1، ص 220

(3) لهوني، عبد الستار بن محمد (1997): مقارنة تاريخية لعلامات الترتيم، ص 276

(4) الفيلسوفندي، أحمد بن علي (1987): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج 1، ص 64

(5) لمصدر نفسه، ج 3، ص 8.

Vulgate من التوراة خلال القرن الرابع للميلاد ترقيم قائم على أسس تنفسية وتنعيمية. أما لف الكريم فقد كان بمثابة محور أوقفب الرحي الذي دبرت عبه جميع المجهودات العربية في مجال الترقيم حتى لقد بلغت مصنفات المسلمين في الوقف والابتداء أكثر من مائة كتاب تتعلق كلها بكيفية ترقيم النص القرآني.

فيمكن إذن أن نطمئن إلى استنتاج عام مؤداه أن الترقيم في المحاضرات القديمة بأسرها كان أحادي الوظيفة ينحصر دوره أويكاد في الجانب ما فوق المقطعي من وقف وتنعيم وما إليهما، خاصة وأن الشذبه كانت هي النمط الثقافي السائد في المجتمعات القديمة بمختلف أنحاء المعصور، مما يقتضي أن يكون الترقيم مساعدا على القراءة الجهرية والترتيل والإنشاد⁽¹⁾.

ومن كل ما سبق يتضح أن نشأة علامات الترقيم القرآنية والعربية بعامة جاءت لتصحيح القراءة بعامة والقراءة المرتلة المطرزة بخاصة؛ وبذلك يقرأ القرآن كما أنزل، ولا شك أن هذا المنظور العربي للترقيم يجعل من الكتابة مجرد دلائل تعكس السلسلة المنطوقة.

2.5.1 علامات الترقيم القرآني:

يعتبر القرآن الكريم النص العربي الأول الذي حظي بنسق ترقيمي متكامل نظرا لحرص المسلمين الشديد على صونه من كل تغيير، وقد توزع النسق الترقيمي داخله على ثلاثة أقسام كبرى: قسم مرتبط بالوقف والفاصلة، وقسم آخر متعلق بقضايا التجويد، وقسم ثالث جاء لتكملة نواقص الرسم العثماني:

1.2.5.1 علامات الوقف:

بالنظر لأهمية الوقف البالغة في تصحيح القراءة بعامة وتحقيق القراءة المرتلة (المطرزة) بخاصة، كانت لعلاماته أسبقية النشأة، والتنشيت في غضون النص القرآني المكتوب، وفي هذا الصدد قال يحيى بن أبي كثير: "ما كانوا يعرفون شيئا مما أحدث في هذه المصاحف إلا هذه النقط الثلاث عند رؤوس الآيات"⁽²⁾ وقال السيوطي: "أول من وضع الحمز والتشديد والروم والإشمام الحليل وقال قتادة: بدؤوا فنقطوا ثم حسوا ثم عشروا وقال غيره: أول ما أحدثوا النقط عند آخر الآية ثم القوا تحتها والخواتم"⁽³⁾.

(1) المعري، عبد الستار بن محمد (1997): مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص. 307.

(2) نقلا عن: الداني، أبي عمرو عثمان بن سعيد (1960) المحكم في نقط المصاحف، ص. 17.

(3) السيوطي، جلال الدين (1973) الإقتان في علوم القرآن، ج 2، ص 171

وكان ابن طيفور السجاوندي أول من وضع نظاما متكاملًا من العلامات الوقفية، ويقدم لائحته المعتمدة في المصاحف إلى اليوم على النحو الآتي لتعلم ما لا وقف عليه بعلامات (لا)، وكل آية عليها وقف تتجاوزها ولا نذكرها تخفيفًا، وكل آية قد قيل لا وقف عليها والوقف صحيح نعلمها أيضًا احتياطًا. وبقيد الوقف اللام بحرف (م)، والمطلق بحرف (ط)، والجاثر بحرف (ج)، والمجوز بحرف (ز)، والمرخص لضرورة بحرف ﴿١﴾. وعقب محقق الكتاب محمد العيدي عليها بقوله: «وهذه لاصطلاحات أخذت بها في طباعة غالب المصاحف، مع إضافة علامات أخرى للوقف، مثل ... تيسيرًا على القارئ في إظهار المعنى المراد دون تكلف منه للنظر في صحة الوقف»^(٢).

وذكر الكلاك (1981) أن ذوي الاختصاص حاولوا وضع علامات للوقف، ولكنهم اختلفوا فيها. كما اختلفوا في تقسيم الوقف. ووضع مصطلحات له، وقد اعتمدوا على تقسيم السجاوندي، ثم أورد قائلًا: أما إشارة (ـ)، فهي لما يسمى بوقف المعانقة، أو المراقبة، حيث يجتمع موضعان صالحان للوقف، وهما متجاوران، فللقارئ الوقوف على أيهما شاء دون الوقوف عليهما معًا، مثل (الآية: الأولى من سورة البقرة) [21.2]: ﴿ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ وهو في مصحف الحافظ عثمان. وقد أخذت بعض المصاحف بعلامات تختلف عما وضعه السجاوندي وإن كانت متفقة في الدلالات⁽³⁾.

وقال الدمشقي في السياق ذاته: كان كتاب المصاحف يفصلون بين كل آيتين بثلاث نقط توضع بينهما⁽⁴⁾. ويضيف: «وقد جعل بعضهم علامة التام المفردة. وهي ت، وعلامة الأتم لفظ أتم. [...] وعلامة الوقف الكافي: الكاف المفردة. وهي هذه: ك»⁽⁵⁾.

وبهذا تتضح كثرة العلامات الوقفية وغناها، وإن كان الأصل فيها ما وضعه السجاوندي، إلا أنه تم إثراء هذه العلامات بأخرى فاصلة بين قدر من الآيات والقواصل يقول الدمشقي: «جرت عادة كثير من كتاب المصاحف أن يضعوا ثلاث نقط ند آخر كل فاصلة من فواصل الآيات، وأن يكتبوا لفظ: خمس، عند انقضاء خمس آيات أخرى أعادوا كتابة لفظ: خمس، فإذا صارت عشرة أعادوا كتابة لفظ: عشر. ولا يزال الحال هكذا إلى آخر السورة. ولا يخفى ما يحصل بذلك من اليسر في معرفة عدد الآيات وفواصلها. وقد التزموا أن يكتبوا ذلك بخط يختلف خط المصحف، ويمداد بخالف مداده، لكون ذلك أبعد عن اللبس. وهذا

(١) السجاوندي، أبو عبد الله محمد بن طيفور (1994): علل الوقوف، ج. 1، ص. 169.

(٢) نقلًا عن: المصدر والصفحة نفسهما، هامش. 5.

(٣) الكلاك، إدريس عبد الحميد (1981) نظرات في علم التجويد، ص. 116-117، هامش 81.

(٤) لدمشقي، طاهر الجزيري (1334هـ) التبيان لبعض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإفتاء، ص. 311.

(٥) المرجع نفسه، ص. 305-306.

أمر قديم العهد⁽¹⁾. ويضيف قائلا: "هذا، وقد رأى بعض الكتاب أن يكتب في موضع الأخماس رأس الخاء، بدلا من لفظ: خمس. وفي موضع الأعشار رأس العين، بدلا من لفظ: عشر. وهذا هو الأولى، لأنه أبعد من اللبس. ورأى بعضهم أن يضع في موضع الفواصل دائرة، بدلا من النقط الثلاث. وكأن الداعي لذلك كثرة احتمالها للنقش، ولذلك ترى الدارات في الغالب محلاة بنقوش بديعة لا سيما في مواضع الأعشار.

ثم إن علائم الفواصل في المصاحف المشرقية جارية في الغالب على طريقة الكوفيين، لأن غالبهم مكتوب على رواية حفص، عن عاصم، وهما من الكوفيين. إلا أن بعض الكتاب أراد أن يشير مع ذلك إلى الفواصل على طريقة البصريين، فاضطر إلى أن يضع رموزا للفريقين، رفعا للاشتباه. وقد بين ذلك في تدريب اللسان على تجويد البيان. ورأينا إعادته هنا. وما هو ذلك:

(22.2): رموز الكوفيين:

ل = هذه علامة على أن ذلك الموضع رأس آية عند الكوفيين.
ه = هذه علامة على أنه قد مضت خمس آيات عندهم.
ع = هذه علامة على أنه قد مضت عشر آيات عندهم.
ي = وهذه كذلك، لأن الياء بعشرة في حساب الجمل.

(23.2): رموز البصريين:

تب = هذه علامة على أن ذلك الموضع رأس آية عند البصريين.
خب = هذه علامة على أنه قد مضت خمس آيات عندهم.
عب = هذه علامة على أنه قد مضت عشر آيات عندهم.

وقد يستشكل جعل: لب، من رموز الكوفيين، ويحل ذلك بما قاله بعض الباحثين وهو أن اللام فيه مأخوذة من لفظ: ليس، والباء من لفظ: البصريين، فيكون المعنى على ذلك ليس هذا الموضع رأس آية عند البصريين، ويكون المقصود منه الإشارة إلى أنه رأس آية عند الكوفيين.

وأما تب، فالتاء فيه مأخوذة من لفظ: آية، والباء من لفظ: البصريين.

وهنا طريقة أخرى، وهي أن يجعل للكوفيين رأس الفاء والحاء والعين، وللبصريين الباء والهاء والياء، فرأس الفاء للدلالة على أن ذلك الموضع رأس آية عند الكوفيين، ورأس الخاء للدلالة على أنه موضع خمس عندهم، ورأس العين للدلالة على أنه موضع عشر عندهم، والباء للدلالة على أنه موضع آية عند البصريين، والهاء للدلالة على أنه موضع خمس عندهم. والياء للدلالة على أنه موضع عشر عندهم.

(1) المرجع نفسه، ص. 212-213.

هذه صورتها فـ عـ ب هـ يـ. وهذه الطريقة أقرب مسلكا ومعدركا، وفيها التخلص من الرمز بمثل حب وتب.

ولا مانع من أن تجعل الهاء علامة على الخمس، والياء علامة على العشر عند الفريقين، وذلك لأن لكل واحدة منهما صورتين، فتجعل هاء الكوفيين ويأوهم هكذا هـ ي، وهاه البصريين ويأوهم هكذا هـ، فإن اتفق الفريقان على خمس من الأخماس أو عشر من الأعشار وضعت العلامتين معا، ولك أن تنم الحاء للدلالة على الخمس المتفق عليه، والعين للدلالة على العشر المتفق عليه⁽¹⁾، وتداول المصاحف المغربية علامة واحدة هي هـ. وعنها يقول السوسي في منظومته: (تنبيه الغافلين):

وعلمة الوقوف أمام موقوف عليه لا فوقه وهي هـ اجعلها⁽²⁾

فهذه علامات الوقف التي تمتاز بغناها وتعددتها، واعتمادها على الحروف الأبجدية في أحيان كثيرة وعلى النقط والدارات في أحيان أخرى. وقد أدرجت لتمثيل ظاهرة الوقف التطريزية وتسجيلها تسجيلا أميناً.

2.2.5.1 علامات التجويد:

لقد تبين لنا في المبحث (3.1) صلة مباحث التجويد بلامح التطريز على مستوى المنطوق، وقد جاءت العلامات التجويدية لتكون دالة على التطريزات على مستوى المكتوب، ومن تلك العلامات:

- الجرة أو المطة الدالة على المد (~)؛ وفي هذا الصدد يقول الفتوي: «علامة المد جرة بأخرها ارتفاع قليل هكذا (ماء) وتوضع فوق حرف المد إذا جاوزه حمز أو وقع بعده سكون تنبيهاً على مدّه مداً زائداً على مقدار المد الطبيعي».

وهي مأخوذة من كلمة (مد) بعد طمس ميمها وإزالة الطرف الأعلى من دالها وتجعل علامة المد منفصلة عن الحرف الممدود⁽³⁾، وقد كان المغاربة في السابق يستعينون في إثبات هذه الجرة أو المطة

(1) الدمشقي. طاهر الجزائري (1334هـ): التبيان ليمض المباحث المتعلقة بالقرآن على طريق الإقناع، ص 215-216. ونشير أن ثمة (علامات) أو إشارات تستعمل كذلك في الوقف ومنها:

☉ الدائرة المائلة وفي وسطها رقم يدل على نهاية الآية لا بدئها.

☪ العلامة التي تشبه النقطة ومشبعة من أطرافها تدل على انتهاء الربع للحزب.

☞ ووضع هذه العلامة بعد كلمة يسجد يدل على موضع السجود انظر: فهمي، علي سليمان (1988): «التنوير الجيد في علم التجويد»، ص 11-14.

(2) السوسي، أبو الفضل محمد بن إبراهيم (مخطوط): تنبيه الغافلين، ورقة، 242. نقل عن ربيع، سعيد (2001). الوقف والابتداء والروهما في توجيه النص القرآني، ص 164.

(3) الفتوي، أحمد مائل حاد (1975): مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص 136.

باللون الأحمر لتمييزها. وعامة أهل بلدنا يجعلون على حروف المد مطة بالحمرء دلالة على ذلك عند الهمزات وعند الحروف السواكن⁽¹⁾.

ومن الظواهر التطريزية الإيقاعية الإشمام والإمالة والروم والتي تحتاج إلى دقة في الأداء لصعوبتها وتعدد قواعدها التجويدية، ونعتقد أن خصّصها علامات تعجيمية ترقية يساعدا القارئ في تجنب اللحن في قراءة القرآن الكريم، وتحقيق قراءته بالكيفية التي أنزل بها. وفي هذا الصدد يقول: لفسوتي في الحركة المشمة، والمختلصة، والمالة: ولما كانت هذه لأسوع الثلاثة مخالفة في اللفظ لما حركته خالصة لكون حركة المختلس مشوبة بالسكون. وحركة المشم مشوبة بالضم وحركة الممال فتحة مشوبة بالكسر احتاج أهل القبط إلى تمييزها عنه.

1. فذهب جماعة إلى تعريفها من الشكل وهو اختيار أبي داود.
2. وذهب آخرون إلى نقطها وهو اختيار الداني وعليه جرى عمل أهل المشرق وكيفية ذلك أن توضع في الاختلاس نقطة فوق الحرف إن كان مفتوحا [...] وتحت إن كان مكسورا [...]. وفي الإشمام نقطة أمام حرفه [...] تنبيهها على أنه يشار بالكسرة إلى الضمة.

وفي الممال نقطة تحته للدلالة على أنه محال وذلك في مطلق الإمالة محذوفة كانت الألف أو ثابتة⁽²⁾. وهذا ما عبر عنه الداني مع الإشارة إلى أن تلك النقطة تكون بمقدار حرف فإن كانت الحركة إشماما [...] جعلت نقطة بالحمرء في وسط الحرف وإن كان ذلك ليس بضم خالص وإنما هو إمالة الكسرة نحو الضمة قليلا لما في ذلك من الدليل على ذلك وإن تركت الحرف خاليا من الحركة لتأتي المشافهة على أحكام ذلك كان حسنا وإن أردت أن تفرق بين الإشباع والاختلاس فيما وقع الاختلاف فيه بين القراء جعلت علامة إشباع الفتحة [...] في مذهب من رأى ذلك ألفا صفرى منطرحه وجعلت علامة اختلاصها نقطة فيكون ذلك فرقا بينا وكذلك تفعل بالكسرة والضمة [...] تجعل علامة الإشباع في المكسورة ياء صفرى وفي المضمومة واو صفرى وتعمل علامة الاختلاف نقطة لا غير وهذا قول الخداف من النحويين⁽³⁾. وقال في علامة الإمالة: وأما الفتحة المالة في نحو قوله: أَلنَّارُ وَالنَّهَارُ وَالْكَافِرِينَ وَالنَّصَارَى وَأَسَارَى، وما أشبه ذلك، مما تمال فتحة، لكسرة تليها، أولألف تمال بعدها، لكسرة أو ياء، فإنه إن نقطت هذه الفتحة جعلت نقطة تحت الحرف الذي هي عليه، كما تجعل الكسرة سواء. وذلك من حيث قربت

⁽¹⁾ الداني، أبو عمرو (1940) كتاب النقط، ديل المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 130

⁽²⁾ الفوتي، أحمد مالك حماد (1975) مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص 140 وذكر فهمي، عني سيمان (1988) المنير الجيد في علم التجويد، ص 11، أن الإمالة يشار إليها كذلك بالنقطة الحالية لوسط على الشكل التالي

⁽³⁾ الدسي، أبو عمرو (1940) كتاب النقط، ذيل لمقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص 128 129

بالإمالة منها. فلذلك جرت في النقط محراها. كما فعل بالكسرة المشمة المنحور بها نحو الضمة، فيما تقدم، حتى جعلت ضمة لذلك. وإن حيف إحصاء تلك، الكسرة ترك الحرف عارياً منها، إلى أن تأتي المشافهة على ذلك⁽¹⁾. فالنقطة فوق الحرف أو تحته، المرافقة للحركة هي التي تقيده هذه الظواهر التطريزية. علامة الحركة المختلطة إن كانت فتحة نقطة فوق الحرف وإن كانت كسرة نقطة تحته وإن كانت ضمة نقطة فيه أو أمامة⁽²⁾ ويضيف. ونقط الحركة المخففة والمرامة كتقط المختلطة سواء يجعل في موضعها نقطة فقط⁽³⁾. ولكن إذا لم ترسم فلا بد أن تأتي المشافهة على ذلك، ومعنى ذلك التكامل الحاصل بين العلامات والمشافهة. وإن غياب العلامة لا يعني بحال التخلي عن تحقيق الظاهرة التطريزية.

وفي الحركة المشمة: فإذا نُقطت هذه الحروف على قراءة من أشم أولها الضم جعل أمام السين والقاف والخين والحاء والجيم نقطة بالحرء ليدل بذلك على إشمامها، وإن نحي بكسرتها نحو تلك الضمة. وإن تركت الحروف عارية من تلك النقطة، وأخذ ذلك مشافهة عن القراء كان حسناً. لأن القارئ ربما أشبع تلك الضمة، وأخلصها، فخرج بذلك عن مذاهب أئمة القراءة. فإن لم يفعل ذلك، ونحا بالكسرة في ذلك نحو الضمة، كما يجب، فجعل النقطة دلالة على ذلك أبين وأدل على النطق⁽⁴⁾.

وما يبين ويدل كذلك على النطق والتطريز تلك العلامات المقترنة بالتونين لتيان الإظهار والإدغام والإخفاء وهي ظواهر إيقاعية تطريزية.

فللدلالة على الإظهار مع حروف الإظهار الستة (هـ، ح، خ، غ) رُكِب حركة الإعراب وحركة التنونين قبل حروف الخلق. علامة على الإظهار [...] وأما غير هذه [أي الإخفاء والإدغام الإقلاب] فالحكم فيه تتابع الحركات [...] والحكم في نون التنونين الساكنة قبل الباء أن تقلب ميمًا في الخط

كما تقرأ في اللفظ نحو⁽⁵⁾: (24.2): ﴿مِنْ بَعْدِ﴾، ﴿هَبَاءٌ مُنَبِّئًا﴾

ولأهل الضبط في هذا النوع مذهبان.

1. أن تجعل علامة الحركة والتنونين متتابعين بلا تغيير كما تجعلان مع الباء وغيرها ﴿عَلِيمٌ يَذَاتِ

الصُّدُورِ﴾⁽⁶⁾.

(1) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960). الحكم في نقط المصاحف، ص. 48.

(2) المصدر نفسه، ص. 44.

(3) المصدر نفسه، ص. 46.

(4) المصدر نفسه، ص. 48.

(5) انظر على التوالي سورة الرعد، آ 25، وسورة الواقعة، آ 6

(6) سورة ماطر، آ 38.

2. أن توضع ميمًا صغيرة مكان السكون إشارة إلى قلنها ميمًا⁽¹⁾.
وأما الإدغام عموماً فتحيل عليه علامة التشديد (') قال الفوتوي: ذهب الخليل بن أحمد وأصحابه ونقاط المشرق إلى أنها رأس لشين غير معروفة ولا مفقودة هكذا (') توضع فوق الحرف المشدد هكذا ﴿وَأَنَّهُ تَعَالَى جَدُّ رَبِّنَا﴾⁽²⁾ وهي مأخوذة من كلمة شديد وكانهم استغنوا عنه بالحرف الأول عن نقيه الكلمة.

واختار هذا أبو داود لمن يضيظ بالحركات المأخوذة من حروف المد لكون مخترعهما واحدا وهو الخليل بن أحمد وعليه العمل ولا يكتفي بوضع علامة التشديد فوق الحرف المشدد بل لا بد معه من الحركة التي يستحقها من فتح وضم وكسر⁽³⁾.
إن علامات الترقيم المرتبطة بالتجويد تساعد على تحقيق التطريز، وتسهم في تجنب اللحن أثناء النطق بكلمات القرآن الكريم، أو تعبير الداني السابق: "فَجَعَلَ النُقْطَةَ دَلَالَةً عَلَى ذَلِكَ أُبَيِّنُ وَأَدُلُّ عَلَى النُّطْقِ".

3.2.5.1 علامات مكتملة للرسم:

- ثمة علامات فيها استدراك وتكملة للرسم لقرآني بغية المساعدة على إحكام قراءة القرآن الكريم، وهذا يركي فكرة التكامل بين الشفاهية، والكتابية رسماً وترقيماً.
- ومن العلامات التكميلية في ثانيا المصحف:
- علامة الهزمة؛ إذ إن هذا الحرف كان غائباً على مستوى الرسم؛ فاجتهد في رسمه، قال الفوتوي: وقد اختلف في هيئتها على مذهبين:
- 1. المذهب الأول: أنها نقط مدورة كنقط الإعجام هكذا (.)

(1) الفوتوي، أحمد مالك حماد (1975): مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص. 148. وذكر فهمي، علي سليمان أن الشكل التالي س ب س ب أي لفتحتان والكسرتان المتوازيتان (فوق بعضهما) والصحة والفتانق، التي عليها علامة السكون (د) يدل على إظهار النطق للنون الساكنة بحيث يقرعها لسان ومن غير غنة ويسمى هذا الحكم (إظهار حلقياً)، أي الشكل الثاني س ب س ب أي الفتحتان والكسرتان المتحلفتان والنون المجردة من علامة السكون (د) ويسري هذا التشكيل على حكمي، الإدغام والإخفاء. نظر فهمي، علي سليمان (1988) المثير الجيد في علم التجويد، ص

2. المذهب الثاني: أنها عين صغيرة هكذا (هـ) وهو مذهب النحاة وكتاب الأمراء والعمل الآن على تصويرها رأس عين صغيرة هكذا (هـ)⁽¹⁾.

ولما اعترت همزة أحكاما عديدة في المنطوق، فإن المختصين في الرسم حاولوا أن يجاروها في المكتوب قال الداني في باب ذكر أحكام تليين الهمزات من كتاب النقط: أعلم أن الهمزتين إذا التقتا في كلمة واحدة، وتحركتا بالفتح، ولينت الثانية على مذهب من رأى ذلك فإنك تجعل قبل الألف المصورة نقطة بالصفراء، وتعمل عليها نقطة بالحمراء، ثم تجعل على الألف المصورة نقطة بالحمراء فقط فتدل بذلك على أن الهمزة الأولى محقة قد حذفت صورتها، وأن الثانية مليئة قد ضعف الصوت بها ولم يتم⁽²⁾.

فالنقطة الحمراء هي علامة التليين في تلك الألف⁽³⁾، ثم يضيف الداني: وإن اتفقت الهمزتان أو اختلفتا في كلمتين ولينت إحداهما جعلت الهمزة الأولى بالصفراء، وعليها إن كانت مفتوحة أو تحتها إن كانت مكسورة أو أماماها إن كانت مضمومة نقطة بالحمراء إن كانت هي المحقة، وجعلت الهمزة الثانية نقطة بالحمراء في موضعها إن كانت هي المليئة⁽⁴⁾، فبالإضافة إلى النقط استعانوا في مرحلة تاريخية بالألوان. ومن الدقة كذلك أنهم جعلوا للوصل نقط دالة عليه يقول الداني: وقد جرى استعمال نقاط بلدنا على الدلالة على كيفية الابتداء بهمة الوصل، لا بظطر القارئ إلى معرفة ذلك إذا هو قطع على الكلمة التي قبلها، فيجعلون فوق الألف نقطة بالصفراء أو باللازورد، فرقا بين حركتها التي لا توجد إلا في حال الابتداء فقط وبين حركات الهمزات وسائر الحروف اللاتي يثبتن في الحالين، من الوصل والابتداء، ويجعلن نقطة بالحمرة. وذلك إذا ابتدئت بالفتح. فإن ابتدئت بالكسر جعلوا تلك النقطة تحت الألف. وإن ابتدئت بالقسم جعلوها أمامها⁽⁵⁾.

وبينه النقط كذلك على الحذف والزيادة في الرسم، وذلك لتفادي الوقوع في التصحيف واللحن يقول الداني: لأن كان محذوفا من ذلك لعل، أو كان حرفا زائدا، صلة لهاء ضمير أولميم جميع ففيه وجهان أحدهما أن يرسم بالحمرة وتجعل المطة عليه والثاني ألا يرسم وتجعل تلك المطة في موضعه دلالة على حذفه من الرسم وثباته في اللفظ⁽⁶⁾.

(1) المرجع نفسه، ص. 137.

(2) اداني، أبو عمرو (1940): كتاب النقط، ذيل المتن في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، ص. 134.

(3) المصدر نفسه، ص. 136.

(4) المصدر والمضفة نفسها.

(5) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1960): المحكم في نقط المصاحف، ص. 86.

(6) المصدر نفسه، ص. 55.

وبهذا يتضح أن ما كان يشكو منه الرسم من نقائص استدركت بتزامن مع وضع علامات الترقيم. ولعلمهم بذلك لم يفصلوا بين علامات الترقيم والرسم بل أعطوا الانطباع على وحدة المكتوب. يقول الداني في هذا الاتجاه: قال لنا الأوزاعي سمعت يحيى بن أبي كثير يقول: كان القرآن مجردا في المصاحف فأول ما أحدثوا فيها النقط على التاء والياء، وقالوا لا بأس به هو نور له، ثم أحدثوا فيها نقطا عند منتهى الآي، ثم أحدثوا الفواتح والخواتم، قال أبو عمرو: وهذا يدل على التوسعة في ذلك [...] عن الأوزاعي عن يحيى بن أبي كثير قال: ما كانوا يعرفون شيئا مما أحدث في هذه المصاحف إلا هذه النقط الثلاث عند رؤوس الآيات⁽¹⁾.

لقد استحدث علماء الضبط أو الترقيم لضبط الوقف والتجويد واستكمال مظاهر النقص في الرسم العثماني عددا هائلا من العلامات الترقيمية الخاصة بالنص القرآني والتي تم توظيفها ولا يزال في المصاحف قديما وحديثا، وما من مصحف متداول اليوم إلا وهو مرقم بتلك العلامات. وجميعها توضع في الأمكنة التي ينبغي لها؛ أي أعلى السطر المكتوب [أو أسفله]، عدا ثلاث علامات هي علامة نهاية الآية ورقمها حيث توجد في مكانها داخل السطر المكتوب وعلامتا (بداية الأجزاء والأحزاب وأنصافها وأرباعها) و(موضع السجود) وكلتاها توضع على طرة الصفحة المكتوبة يمينا أو يسارا حسب قربها من يمين يياض الصفحة المكتوبة أو شماله.

فللقرآن الكريم إذن في مضممار الترقيم علامات خاصة به لم تقتبس من الكتابات الأجنبية، بل استمدت في معظمها من الأحرف العربية، واستنبط البعض منها في شكل رسوم خطية على غير مثال سابق⁽²⁾.

هذه إذا هي علامات الترقيم القرآني وتلك سماتها. فكيف تسهم في انبعاث التطريز في القرآن الكريم؟

3.5.1 الوظيفة التطريزية للترقيم القرآني:

إن طبيعة أصول نشأة الترقيم القرآني التي تترد إلى تصحيح القراءة المرتلة تجعل وظيفتها محصورة، أساسا، في تمثيل التطريز، ويؤكد ذلك طبيعة التصور العربي للعلاقة بين المكتوب والمنطوق على نحو ما ورد في كلام القلقشندي السابق⁽³⁾، ويقول العوني في السياق ذاته: وأما بخصوص العلاقة القائمة بين المنطوق

(1) المصدر نفسه، ص. 17.

(2) العوني، عبد الستار بن محمد (1997): مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص. 276.

(3) القلقشندي، أحمد بن علي (1987): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج. 1، ص. 64.

المكتوب فينبغي الانطلاق في طرق موضوع الترقيم العربي من الإيمان بتبعية الكتابي للشفوي، وأسبقية اللغة المنطوقة على اللغة المكتوبة، وذلك حتى يكون المقياس في مدى حاجة العربية إلى الترقيم هو المرجع الشفاهي للنص المكتوب وليس العكس، خاصة وأن الترقيم في جانب هام منه إنما هو مجرد تمثيل بصري لظواهر معينة من الكلام مثل التنغيم والنبر والإيقاع⁽¹⁾.

فعلامات الترقيم القرآنية تفي بتسجيل الظواهر التطورية خطياً في غضون السلسلة الكتابية. فهي تخطئ البصري إلى السمعى فتكون بمثابة الأمارات والدلائل في المكتوب على الجانب التطريزي من المنطوق. أو بعبارة أخرى علامات دالة على التطريز، أي أنها وسائل تمفصل الخطاب تمفصلاً تطريزيا (تنغيميا وإيقاعيا...) (2).

إن الترقيم لا يشمل الظواهر التطورية في ذاتها بل من جهة تسجيلها بصريا في غضون السلسلة المكتوبة قصد المساعدة على إتقان القراءة الجهرية، وحسن المعنى من الالتباس، وتمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية وجماله وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه⁽³⁾.

وعليه فإذا سلمنا بأن الترقيم القرآني تطريزي الطبيعة والوظيفة، فمن الواضح أن علاماته تناسب الوقوف والتجويد وتدل عليهما.

وفي رأي تورنيه Tournier لقد كان النص المكتوب، في الحقيقة، استنساخا لنص شفوي في الجوهر مخصص لأن يعود إلى شفويته⁽⁴⁾.

ويعقب حنون مبارك على هذا بقوله: وهذا يعني أن هناك نوعا من التناظر بين النسق المكتوب والنسق المنطوق. بل إن الكتابة نسق من الرموز موضوع ليقرأ وليقرأ جهرا، أي القياس بالمجازها الصوتية⁽⁵⁾.

ويضيف: ومهما يكن من أمر، فإن الترقيم ليس سوى صورة خطية للسكوت والوقوف والتجويد التي يقوم بها المتكلم، فهو ترقيم شفوي وذو طبيعة وظيفية وتنفسية [وتجويدية]، إنه طريقة لنقل ما لإيقاع الخطاب إلى الكتابة. وبذلك تكون الكتابة، وفق هذا المنظور، كتابة تستحضر الذات المتكلمة فيها، ومقام التخاطب، والذات المخاطبة.

العوي، عبد الستار بن محمد (1997): مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص. 290.

حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 302.

العوي، عبد الستار بن محمد (1997): مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص. 292-293.

Tournier, C (1977-1979): Essais de Définition de Signes, P. 224، نقلا عن حنون، مبارك

(1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 304

حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 1، ص. 304.

وإذا كان ذلك هو تصور الكتابة، فإن الترقيم سيكون علامة على التطريز عما يحتوي عليه من وقف وإيقاع وتنغيم وإسراع وتمهل ومن المحتمل جدا ألا تكون الجملة هي الوحدة التركيبية لمثل هذا الترقيم - الوحدة هي الدورة أو وحدة الفكرة الجامعة لأن النص موضوع (مكتوب) ليلقى أوليئشده. وإذا كانت وظيفة الترقيم تطريزية، فالمراد بذلك أن هذه الوظيفة، على العموم، هي التي تحظى بالمرتبة الأولى⁽¹⁾. وهذا يستتبع خلص إليه العوني كذلك في قوله: فيمكن إذن أن نطمئن إلى استنتاج عام مؤداه أن الترقيم في الحصاصات القديمة بأسرها كان أحادي الوظيفة ينحصر دوره أوبكاد في الجانب ما فوق المقطعي من وقف وتنغيم وم إليهما، خاصة وأن الشفاهية كانت هي النمط الثقافي السائد في المجتمعات القديمة بمختلف أنحاء المعمور، مما يقتضي أن يكون الترقيم مساعدا على القراءة الجهرية والترتيل والإنشاد⁽²⁾.

إن الترقيم القرآني عكس التطريز وبخاصة الوقف، والإيقاع، وذلك من خلال التسجيل الخطي لظواهر الوقف، والروم، والإشمام، والإمالة، والتفخيم، والإدغام... وما من شك أنه تأزر مع الرسم لتقيد التطريز بعامه. وقد سبق أن بينا الظواهر الوقفية والتجويدية. وقد اتبته جاك بيرك إلى ذلك فيما يتعلق بالإيقاع؛ فعرض قوله تعالى في (الأعراف، آ: 96-120): ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الْقُرَىٰ ءَامَنُوا

وَاتَّقَوْا لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَاتٍ مِّنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ وَلَٰكِن كَذَّبُوا فَأَخَذْنَاهُم بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾ إلى قوله: ﴿فَوْقَ الْحَقِّ وَتَبَلَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾⁽³⁾ فَعَلِبُوا هُنَالِكَ وَأَنقَلَبُوا

صَلِيرِينَ⁽⁴⁾ وَأَلْقَى السَّحَرَةُ سَجَدِينَ﴾ وعقب على هذه الآيات بقوله: لنقل على الأقل إن تكرار هذه الكلمات ليبدو في دخوله إلى النص على شكل قوافي. ذلك أن كل كلمتين تآتيان معا ولكنهما تآتيان بينهما فسحة أكثر بعدا مما يحتويه أي بحر شعري، ويجب أولا إجراء حساب للزمن الصوتي الذي يفرق بينهما، إذا صح قول هذا. ويكون ذلك مثلا بحساب عدد الوحدات الصوتية (الفونيمات) المنبورة بين هذه التكرارات. أويجب بشكل أكثر دقة، إجراء حساب لعدد الوحدات الصوتية الطويلة والقصيرة. فإذا ذهب مفسرين هذا النوع من الترقيم وكأنه قرع إيقاعي واسع جدا للترتيل، فيجب علينا بعد ذلك دراسة علاقة هذا الإيقاع بالتقسيمات التقليدية للنص، كما يجب دراسة حركة الحطاب⁽⁵⁾.

(1) المرجع نفسه، ج. 1، ص 305-306

(2) لموي، عبد الستار بن محمد (1997)، مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 307

(3) بيرك، حاك (1996) القرآن وعلم القراءة، ص 52

إن جمال الرسم ودقة الترقيم يعكسان عشق الكلمة الإلهية المقدسة. إذ وفق كنية القرآن إلى نقل هُتق الموازي للقدسة من المشافهة إلى الكتابة. حيث أسند الإسلام للغة العربية وكتابتها دوراً رائداً، فحُبِرت هذه اللغة مقدسة باعتبارها كلام الله، فتجلت مآثرته بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة، وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره⁽¹⁾. يقول بركات محمد مراد: ومن ثم كان لكلمات القرآن الكريم مكانة عظمى من حيث هي إرادة الله، فإرادة الله سبحانه وتعالى يجب أن يكون له من الجلال والاحترام والتقدير ما يجب له، وأن توصف بما هو أهل له من الجمال والكمال، وحينئذ تكون كتابتها في لوحة خطية جميلة هي أروع قيمة جمالية في الإسلام بلا منازع، وقد ساعد على هذا المسعى أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية [...] والتي تحمل بصورتها إيمانية الصوتية مصدر استلهاها⁽²⁾.

وبهذا تكون العلامات الترقيمية علامات تنقل التطريز بامتياز، ويكون وجودها في المصحف كترسيم دالاً على ملاحمة ودعماته من دعاءات حفظها من الضياع.

ولا شك أن أهمية المكتوب القرآني لا تلغي الشيخ في أخذ القرآن. ولا سيما أن المصحف فيه خصائص لا يحكم أداؤها دون مرشد أو شيخ مثل الم' والمص' والمر' والأمثلة الأربعة السابقة مما يدرج في زمن لم يند فيه الضبط، وأما حين شاع الضبط وانتشر فكان طبعياً أن يضبط الناس به مصاحفهم، وكان طبعياً كذلك أن يضبط كل مصحف وفوق قراءة ما برواية من الروايات، فهذا المصحف قد يضبط على قراءة ابن حجر برواية ابن عمار الخ، [...] وإذن فاختيار ضبط معين يتم على أساس قراءة من القراءات إذا كان يحسم المصحف المراد ضبطه بقبل موافقة تلك القراءة أو وضع أصلاً على أساسها⁽³⁾. ورغم ذلك فإن كتابية لا تلغي الشفاهية بل تعضدها وتدعمها، لتبقى الظاهرة القرآنية شفاهية بامتياز، فلقد أبدعوا في رسم والترقيم وعكسوا التطريز، ولكن مع كل ذلك وقع التصحيف، فالتمسوا حيلة فلم يقدروا فيها إلا على الأخذ من أفواه الرجال⁽⁴⁾.

بركات، محمد مراد (2002): الخط العربي والرقش (الأرابيسك) رؤية فلسفية، ص. 78.

المرجع نفسه، ص. 80.

بالوالي. محمد (1997) الاختيار في القراءات والرسم والضبط، ص. 190-191.

الصندي، صلاح الدين بن أبيك (1987) تصحيح التصحيف وتحوير التحريف، ص. 14 وانظر كذلك، العسكري، إيا أحمد المجلس بن عبد الله بن سعيد (1963) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف، ص. 1، والأصفهاني، حمزة بن إحسن (1968) التنبيه على حدوث التصحيف، ص. 28.

6.1 خلاصة:

لقد تكشفت لنا، من خلال هذا الفصل، البواعث التي جعلت من القرآن الكريم، ثم من القراء الناشئة عنه، مجالاً تطريزيا خصباً

لقد صان النزول والتبليغ الصوتيان التطوير القرآني، ذلك أن ملامح المد، والنبر، والتنجيع والإيقاع، والوقف لا تضبط إلا بالمشاهدة والأخذ من أفواء نحارير القراء، ويعجز الرسم عن تسجيله تسجيلاً تاماً، خاصة ملامح العلو الموسيقي.

كما تبين لنا أن القرآن الكريم، من خلال قراءاته المتعددة، المتواترة والشاذة، هو خزان للحور العرب، ومن جعلتها الملامح التطريزية بعامة والعناصر الإيقاعية بخاصة، إذ المقصد المباشر من القراءة الموقعة بالتطريز هو حنين القلوب القاسية إلى القرآن الكريم وكشف الغشاوة الغاشية عن بصائر أصحابها. وقد تبين لنا تعلق قضية نزول القرآن بسبعة أحرف بموضوع قراءته بلحون العرب. ومن نتائج ذلك أن الملامح التطريزية تدخل في نطاق الأحرف السبعة التي قرئ بها القرآن تخفيفاً على أمة كانت تعرف تعدداً هجياً. وإذا كان القرآن قد قرئ بلحون العرب، فجاء غنياً بالمقامات التطريزية، فإن القراءة المرتلة هي التي تطلق مكنونه التطريزي. وبذلك يقوم الترتيل بوظيفة تأويلية.

ومن بواعث التطريز الرسم القرآني الذي كشفنا أساسه المقطعي، من خلال أعمال فيرث، كم بينا طبيعته الأصواتية التي كان من شأنها تجلية ملامح التطريز (الوقف، والتفخيم، والإمالة، والإدغام...) ويطفح نظام الكتابة القرآنية بجمالية، سنبرزها لاحقاً في علاقتها بالإيقاع القرآني.

وأتاح لنا الترقيم القرآني الوقوف على باعث تطريزي بامتياز؛ حيث إن وجوده في المصحف الكريم دال على ملامح تطريزية ودعامة من دعائم حفظها من الضياع. وبذلك تبين تطويق الترقيم، من خلال وظيفته التطريزية، للتصحيح وتيسيره للقراءة المرتلة، إلا أن النسق الكتابي بشقيه لا يقلل من الطبيعة الشفاهية للقرآن الكريم.

وبهذا نمجد للكلام عن قضايا التطريز في النص القرآني من خلال قراءاته بعامة.

الفصل الثاني

ملح التنعيم في القراءات القرآنية؛ قضاياها، وأنماطه ووظائفه

0.2 تمهيد :

نطرح في هذا الفصل إلى تقديم وصف للتنعيم في العربية القرآنية، فنقدم وظائفه وأماطه، وذلك من خلال المعطيات التي تتيحها كتب القراءات القرآنية وكتب التجويد بخاصة والدراسات القرآنية بعامة. كما نرمي إلى تقديم دراسة نقدية للدراسات اللسانية العربية الحديثة التي شككت في وصية التنعيم في لغتنا وترمي إلى تنويع هذه الدراسة النقدية بالدفاع عن فرضية مفادها أن اللغة العربية لغة تنعيمية وليس لغة تنعيمية.

ولا بد من الإشارة إلى أن وضعية التنعيم في التراث اللساني العام والعربي منه، طبعها صعوبات عديدة، وشكوك كثيرة، وهو ما يفرض علينا إثبات وجود الظاهرة قبل الخوض في معالجتها.

ولبلوغ هذه الغايات الهامة، سنطرح في المبحث (1.2) بعض القضايا الأساس في تحليل التنعيم في العربية، فنيين في (1.1.2) وضعية التنعيم في الدراسات اللسانية العامة والعربية، فنقوم بعملية تقييمية لوضعية هذا الملحق، ونضع اليد على أهم الصعوبات التي تطرحها مقارنته، وعلى أهم نقاط القوة والضعف في الدراسات العربية التي سبقتنا إلى معالجة الموضوع، وسندافع في (2.1.2) عن فرضية أن العربية المعيار لغة تنعيمية، وليست لغة نغمية. وسنتقل في المبحث (2.2) إلى وظائف التنعيم في لغة القرآن فنيين الوظيفة الانفعالية التعبيرية في (1.2.2) والوظيفة التركيبية في (2.2.2) والوظيفة الدلالية في (3.2.2). وفي المبحث (3.2) سنقدم الأماط التنعيمية في الدراسات القرآنية، من خلال قسمين نعالج في الأول أي (1.3.2) الأماط التنعيمية في الدراسات اللسانية العربية الحديثة، وفي الثاني أي (2.3.2) الأماط التنعيمية في كتب القراءات القرآنية. وفي الأخير سنضع خلاصة عما ورد في الفصل ونقوم بما له نشترف به الفصلين القادمين، وذلك في (4.2).

ومن شأن تحقق وصف التنعيم في العربية القرآنية أن يجعل السبيل سالكا إلى تقديم تفسير علمي لهذا الملحق التطريزي، وتبيان مظاهر تفاعله مع الملامح التطريزية الأخرى، وإسهامه في بنية القول القرآني.

1.2 قضايا أساس في تحليل التنعيم :

1.1.2 وضعية التنعيم في الدراسات اللسانية العامة والعربية :

نظر إلى التنعيم في الدراسات اللسانية التقليدية على أنه يشكل مشكلا، وقد نهت مرارا على الصعوبات والشكوك التي تطوق تحليلاته. ووصفه النسقي، ودججه ضمن نماذج ونظريات لسانية ومن غير شك. أن هذه الصعوبات قد أسهمت في تجاهده النسبي، إذ عولج على أنه عنصر اختياري فتعرض للإهمال.

أوعده به، في أحسن الأحوال، إلى محيط الموضوع لقد ألقى به، مراراً إلى الصفحات الأخيرة من الدراسات (المنوграфия) الصوتية للغات المنفردة، بصفته ملحقاً عرضياً بالوصف السليم⁽¹⁾ ومنعروض وضعية التنغيم المخرجة في الدراسات اللسانية بعامة، ونصيف إليها الصعوبات التي يصادفها الدارس لهذا الملحق في الدراسات العربية بخاصة.

لقد لاحظ فوكس أن إدراك التنغيم وتسجيل أعماقه بدقة يتطلب مهارة خاصة من الدارس وأدب في معدته القادرة على استخلاص التردد الأساس - المكون الأصواتي الرئيس للتنغيم - من إجماع الكلام. وهذا لم يكن متاحاً لغاية الحرب العالمية الثانية، بالرغم من كون هذه الحثثيات في نظره لا تبرر في واقع الأمر الصعوبات؛ إذ يمكن تعلم المهارة التطبيقية، ويمكن أن ينجز الكثير اعتماداً على السماع، وبدون أدات آلية. علاوة على أن نقص الآلات المناسبة إنما ينطبق بصعوبة على الأعمال المبكرة. وهذا ينم على - مشاكل التنغيم هي مشاكل نظرية أكثر من كونها تطبيقية، وتخص طبيعته ودوره علاوة عن خاصية الأصواتية⁽²⁾.

إن للتنغيم بالكاد عدداً من المميزات التي تميزه عن الملامح التطريزية الأخرى. ففي المقام الأول - التنغيم له معنى، أما الملامح الأخرى، التطريزية وغير التطريزية، ليس لها في ذاتها معنى، لكنها تفيد فقط في التمييز بين المفردات اللسانية المختلفة على مستوى المعنى. إذن، قد يكون للملامح من قبيل النبر والنصب تنوع في الوظائف الصوتية، لكنها في واقع الأمر تتقاسم مع الملامح القطعية أنها لا تحمل معنى بصورة ملازمة⁽³⁾. إن التنغيم يحمل من خلال نطاقاته معان، وهو ما سنبينه بتفصيل عند الحديث عن وظيفته الدلالية وعن دوره في تحديد بنية البؤرة.

والميزة الثانية التي تميز التنغيم عن الملامح التطريزية الأخرى - بل في الواقع عن الملامح اللسانية الأخرى بعامة - هي أن التمايزات الناشئة كثيراً ما تكون غير قابلة للعزل (غير منفصلة)، لكنها تشكل منحدرًا. التنغيم الهابط، مثلاً، قد يهبط من أعالي مختلفة وإلى درجات مختلفة، بلا تقسيمات قابلة للعزل ولا حدود واضحة بين الأشكال. وتنعكس هذه التمايزات، بالإضافة إلى ذلك، المحددات موازياً للمعنى. وبما أن عدداً من تمايزات المدارس اللسانية يكون مبدئياً قابلاً للعزل، ولا يميز المحددات من هذا القبيل، فإن وضعية التنغيم بصفته ظاهرة لسانية تكون بذلك محل شك⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Fox, A (2000): Prosodic Features and Prosodic Structure, P 269.

⁽²⁾ المصدر والصفحة نفسه

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 269 - 270

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 270

وبذلك فإن التنغيم، من خلال خصائصه الأصواتية والوظيفية، هو ظاهرة لسانية بامتياز. له دور مركزي في التواصل، ويجب أن يمنح اهتماما مفرطا لأنه مبحث لساني جديد⁽¹⁾، وأنه يخص - ما جاء في موان مقال بولينجر، المذكور - "حدة اللغة"، مما يضعه في تقاطع وتجاذب مع ملامح اللسانيات الموازية مثل صرخات، ولهجات، بالإضافة إلى التجاذب مع الظواهر غير اللسانية من قبيل الإشارة. بل إن الوظيفيين اعتبروا التنغيم خارج تعريف اللغة السليم ما دام لا يمكن أن يجلل إلى وحدات قابلة للعزل⁽²⁾ ولهذا فهو على هامش التمهيد المزدوج⁽³⁾. ولعل هذا النظرة من شأنها أن تبين، بل وتبرر تهميش التنغيم في اللسانيات.

ويرى فوكس أن هذا الاستنتاج ليس صحيحا بالضرورة، وذلك لسببين: لأن كل التمايزات التنغيمية ليست من خصوصيات الالحاد؛ حيث ثمة تمايزات مقولية من قبيل علو موسيقي عال في مقابل منخفض، وحتى التمايزات الأصواتية المتدرجة يمكن اختزالها، مبدئيا، في الاختيارات الصوتية القابلة للعزل. لا ترتبط كل المعاني التنغيمية ضرورة بأنفعالات، وسلوكات؛ حيث تُنسب طائفة من الوظائف اللسانية الدقيقة إلى الأنماط التنغيمية، التي تقترن بها ملامح العلو الموسيقي، والتي لا تكون طبيعية دائما، ولا كلية مطلقا، لكنها تختلف من لغة إلى لغة أخرى، ومن هنا تبرز خاصية اعتبارية الظواهر اللسانية، فضلا عن الظواهر غير اللسانية⁽⁴⁾.

إن الجهاز الاصطلاحي يعكس الصعوبات التصورية في تحليل هذه الظاهرة، مما في ذلك تعريف مصطلح "التنغيم" نفسه. إن "التنغيم"، بالنسبة لعدد من الدارسين، يشمل في الوقت ذاته، ملامح لسانية، ولامح للسانيات الموازية⁽⁵⁾، بينما أدخل دارسون آخرون محتاطون المظاهر اللسانية تحت الظاهرة، ففي مناقشة أيركرومي (1967) لنموذج العلو الموسيقي الذي اعتبره أهم خواص دينامية الجهر ميز بين الإشارة النطقية، (وهو مصطلح استعمله أوغدن Ogden بعد اقتراح من بلومفيلد⁽⁶⁾)، ولحن الكلام. واعتبر أن

(1) Bolinger, D (1964): *Around the Edge of Language: Intonation*, P. 20.

(2) Mounin, G (1974): *Dictionnaire de la linguistique*, P. 312.

(3) Martinet, A. (1960): *Éléments de Linguistique Générale*, P.21.

(4) Fox, A (2000): *Prosodic Features and Prosodic Structure*, P. 270- 271

لقد عقد كروتسين فصلا لتبيان الملامح التطريزية ولامح اللسانيات الموازية التي يتعامل معها التنغيم، والعلاقة بين التنغيم والكتابة والإشارة. انظر 177 - 184 (Cruttenden, A (1986) *Intonation*, P. 177 - 184)

Ogden, C,K (1935). *Sound, Sense, and Intelligibility*, P. 28, and Bloomfield, L (1933): *Language*, P.114.

لإشارة النطقية دورا إشاريا لا دورا لسانيا، وهي ليست قابلة للتحليل الصوتي وهي كلية وعضوية تأتي بصورة طبيعية. وذكر الأمر ذاته بالنسبة للإشارة العادية التي غالبا ما ينظر إليها بصفتها نوع من السلوك الذي تحدده ثقافة، ومن المحتمل أن تكون لإشارة نطقية أيضا سلوكا مكتسبا لا سلوكا فطريا. وأما مصطلح 'لحن الكلام' فهو موجود في اللغات كلها، لكن ثمة تنوعا كبيرا للغاية في النماذج التي نكتب وفي طبيعة الوظيفة اللغوية التي يؤديها، فهو ليس جزءا من اللغة فحسب، بل إنه، فضلا عن ذلك، خاص متميز جدا. ويرى أيركرومي أن للحن الكلام وظائف لسانية متنوعة جدا لكنها تتضمن نوعين محددين أساسا: وفي أحد النوعين تكون وظيفة لحن الكلام جزءا من بنية الجمل وفي النوع الآخر تكون وظيفته جزءا من بنية الكلمات. ويسمى النوع الأول التنظيم والثاني النغم. ووظيفة لحن الكلام في كل لغة هي في الغالب إما من النوع الأول أو من النوع الثاني. ولذلك يمكن تقسيم لغات العالم إلى قسمين: اللغات التنظيمية واللغات النغمية⁽¹⁾

وقد نبه فوكس على إشكال آخر ذو صبغة مصطلحية كذلك؛ فعلى الرغم من تعريف كبر المدارس المعنية بالتنظيم له تعريفا صريحا أوضمنا على أنه وحدة، إلا أنها أطلقت على الوحدة التنظيمية أسماء مختلفة؛ إذ سماها (جونز) المجموعة النفسية، وأطلق عليها (بالر، وأرمسترونغ، ووارد، وأكسبر وأرنولد، وهاليداي) المجموعة النغمية، وسماها (هيايك) وحدة الإيقاع، وأما (تراغر وسميث) فقد دعوها الجميلة الفونيمية. وسماها كريستل الوحدة النغمية وسماها (كروندزين) المجموعة التنظيمية، وأطلقت عليه (بيرهامبورت) 'مركب التنظيم' من بين اصطلاحات أخرى.

ورغم أن الوحدة التنظيمية هو المصطلح المحايد بالنسبة لفوكس إلا أنه يصبح ملتبسا كلما تم إدراك ما يزيد عن وحدة تنغمية واحدة؛ فيصبح عند (كلينخارت) لحنًا. وعند (أرمسترونغ ووارد) مقطوعة لحنية. وعند (بالر) نمط للنغم، وفي تصور (هيايك) نطاقًا. وهذه مجرد نماذج من اصطلاحات أخرى⁽²⁾.

ويتم تأويل أي جزء من الجملة أو القول طابقته هذه الوحدة مطابقة تامة تأويلا متنوعا. ولعل المسألة الجوهرية في هذا المقام هي: هل تأسس الوحدة التنظيمية على أساس البنية النحوية، أم تستقل عنها؟ هناك بالتأكيد شيء من تناسب التنظيم مع الوحدات النحوية، خصوصا الجميلة. وهذا يقود بعض المدارس أن تنظر إلى هذا التناسب على أنه المعيار الذي ينبغي اتباعه، وذلك من قبيل مطابقة هاليداي (1967) بين الجميلة والمجموع النغمية، ولكن بسبب الغياب المتكرر لهذا التناسب، تنظر مدارس عديدة إلى التنظيم على أنه لا يطابق الوحدة النحوية، بل يطابق الوحدة المعنوية (أرمسترونغ ووارد، أكسبر وأرنولد أو الوحدة الإخبارية (هاليداي)، التي قد تكون لها علاقة بالوحدات التركيبية. ولقد أجريت محاولات من

⁽¹⁾ Abercrombie, D (1967) Elements of General Phonetics, P 103- 104

⁽²⁾ Fox, A (2000) Prosodic Features and Prosodic Structure, P 288

طرف (ليبرمان 1965، بيرويش 1966 مثلاً) لاشتقاق الوحدات التنغيمية بقواعد من البنية التركيبية⁽¹⁾. وفي هذا السياق ستعالج سيلكورك (1984) نحو التنغيم من زوايته التركيبية والدلالية دون إغفال لطبيعته الصوتية والأصواتية

وبالإضافة إلى هذه الصعوبات العامة يواجه دارس التنغيم في اللغة العربية مشكلة إنكار ثلثة معتبرة من الباحثين لهذه الظاهرة إلى درجة يمكن معها إقرار أحد كشك (1997) في قوله: إحساس عام عند اللغويين المعاصرين يؤكد بعد التنغيم عن أن يكون له قيمة صرفية أو نحوية في لغتنا العربية، وأنه لم ينظر ببال القدامى استخدامه من هاتين الناحيتين⁽²⁾، ويمكن تصنيف المنكرين إلى ثلاثة أصناف:

1. صنف ينكر وجود هذه الظاهرة في كتب التراث (النحو والصرف، والقراءات...)
2. صنف ينكر وجود التنغيم في اللغة العربية بعامّة.
3. صنف يعترف بوجود التنغيم في العربية المعيار، ولكنه ينفيه عن القرآن الكريم

وقد سبق لنا الرد على الصنف الأول، من خلال الفصل الثاني من هذا الباب بعامّة، والمبحث (1.2) منه بخاصّة.

وأما الذين ينكرون وجود التنغيم في العربية، فيمكن أن نطلع على موقفهم من خلال مقال نموذجي حديث نسبياً، نشر بمجلة اللسان العربي³ الواسعة الانتشار بين اللغويين العرب، ويحمل عنواناً صيغ في صورة سؤال مستفز: هل في العربية القصيدة تنغيم؟⁽³⁾.

لقد استهل الباحث مقالته المذكورة بالحديث عن القوضى في تعدد ألفاظ المصطلح، والتي منها التّنغيم، فقال: باتّ الدرس اللغوي العربي يذكر مصطلحات جديدة على أنها جزء من مادته ومنهاجه. وإنّ تسامح الناس في الاصطلاح فإنّ لذلك ضوابط وأصولاً يرجع إليها الباحث تحبباً للقوضى في تعدد ألفاظ المصطلح وتناقض المعنى [...] ولذلك فلا بدّ للمعنيين أفراداً ومؤسسات من أن يجعلوا لذلك ضوابط وأصولاً تحكم كل علم، وتوضح مادته، وترسخ منهاجه وتحمصر مصطلحه⁽⁴⁾. وهو يرى التنغيم من تلك المصطلحات التي تعتبرها هذه القوضى: ومن تلك المصطلحات التّنغيم بمفهومه وتعريفه في مثل اللغة الإنجليزية والألمانية من حيث هو أصل من أصول الفهم والإفهام عند المتكلمين بهاتين اللغتين⁽⁵⁾. وبعد هذه

المصدر نفسه، ص. 288-289.

كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 57.

رمضان، محي الدين (2001): هل في العربية القصيدة تنغيم؟، ص. 54-64.

المرجع نفسه، ص. 54.

المرجع والصيغة نفسها.

الشكوك أخذ يعرض آراء بعض الباحثين الداعية إلى الانتفاع به في التفريق بين المعاني؛ ومنها قوله كمال بشر: «وكم يكون جيلا أن يهتم به دارسو الأدب ورجال النقد الأدبي، إذ هم بذلك يستطيعون الحكم على المعاني حكما صادقا، ومن الواجب علينا أيضا أن نراعيه في تلاوة كتاب الله فنحن إن فعلنا ذلك سهل علينا فهمه وتذوق معانيه⁽¹⁾». وقد رأى الباحث أن يرد من خلال عرض ما يهم من الظاهرة في مثل اللغة الإنجليزية بما يوحي بأن المتحدث عنها في العربية الفصيحة إنما هو يقوم بعملية إسقاط، وهو ما يستفاد من قوله في نهاية المطاف: «وأغلب من تحدث عن التنغيم في الدرس اللغوي الحديث من العرب لم يخالف في وصفه ولا مناقشته ولا تقريره ولا نتائجه. وهو ما يجده القارئ في ما كتب بالإنجليزية دون أي تباين. ويحاول بعض الباحثين أن ينص على وجود هذه الظاهرة في فصيحة العربية، ويضرب لذلك مثلا من النص العزيز، بالرغم من أن بعض الدارسين يقطع بعدم وجودها على نحو ما هي عليه في الإنجليزية إلا من بعض الإشارة إلى ما يشبه ذلك⁽²⁾». ثم انتقل إلى الحديث عن التبر فيما يشبه الخلط بين الظاهرتين، فبين انطلاقا من باحثين آخرين فقدان الدليل على وجود هذه الظاهرة في الفصيحة، وفيما يخص التنغيم نقل عن رمضان عبد التواب نفيه أن يكون القدماء تناولوا ظاهرة التنغيم أو عرفوا كنهه إلا بعض إشارات نادرة⁽³⁾. ثم أخذ يؤول أقوال القدماء على أنها ليست من قبيل المصطلح المذكور، ويستعرض خصائص العربية التي ليس منها التنغيم.

ثم أورد ما نص عليه باحث آخر، لم يذكره، بأن التنغيم أساس للتفريق بين الجمل، وأنه الفصيل في إدراك المعنى، والغرض البلاغي، بالرغم من خلو النص مثلا من لفظ الاستفهام، بل إن لفظ الاستفهام ربما وُجد دون أن يفيد معنى الاستفهام، فيكشف بالتنغيم موسيقى الكلام عن هذا الجانب المهم. وهو ما وقف عليه بعض المفسرين من تقديرهم للاستفهام باستعمالهم تنغيم التعلق وموسيقى الكلام دون الحاجة إلى تقدير حذف الاستفهام أو التعجب⁽⁴⁾.

وقد رد على الباحثين معا بقوله: «على أن أول الباحثين مطالب بتوضيح كيف يستفاد من التنغيم في دراسة الأدب ونقده، وبأن يفصل القول في كيفية مراعاة التنغيم في تلاوة النص العزيز، وبأن يشرح أمثلة توضح كيف ضاعت الفائدة في فهمه وتذوقه بإهمال هذه الظاهرة منذ قرون كثيرة، بل إن على الباحثين كليهما أن يحققا وجود ظاهرة التنغيم في الفصيحة، وهما يعلمان أن العرب عُنيت أما عناية بدرس لغتهم وإتقان علومها [...] وأن ثانيهما مطالب بأن يعرض لما أتى به من مذاهب هؤلاء المفسرين الذين وجدوا:

(1) كمال، بشر (1980) «علم اللغة العام: الأصوات»، ص. 163.

(2) رمضان، عبي الدين (2001) هل في العربية الفصيحة تنغيم؟، ص. 55.

(3) رمضان، عبد التواب (1982) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث، ص. 103-107.

(4) مغللا عن رمضان، عبي الدين (2001) هل في العربية الفصيحة تنغيم؟، ص. 61.

النص العزيز يتبين بالتنظيم موسيقية الكلام في مواطن منه مما نص العلماء على حذف ما يفيد الاستفهام أو التعجب

وكلا الباحثين وبعض الدارسين ممن ذهبوا مذهبهما أن التنظيم يحتوي عليه العامة. فإن على هؤلاء أن يتحققوا من كون الظاهرة هي في كل عامية، أو أنها في كل عامية مختلفة عن غيرها، وما قيمته حينذاك.

بل إن الظاهرة اللغوية آية ظاهرة، مما تحتوي عليها اللغة، ويتكلم بها الناس، هي بعض أنظمتها الصوتية، فلا تضاف إليه إضافة، ولا يقترح أن تجعل في اللغة بعد أن لم تكن! وهذا من بديهيات العلم منهاجاً ونتائج. ودعوة من دعا إلى الانتفاع بالتنظيم في الفصحى من قبيل تزجية الكلام واستهواء الظاهرة له في اللغة الإنجليزية أو غيرها من اللغات التي من سميتها أن تجري في كلام المتحدثين بها⁽¹⁾ فأما في العربية الفصحى بترائها من الشعر والنثر ولا سيما النص العزيز. وبما تضمنته من خصائص النظم، ومذاهب اللغة والنحو والصرف فإن فيها ما يغنيها ويغني أهلها في تكوينها وإسماعها، ولا تشمل كل أصناف العمل وأجزاء الكلام.

ثم إن الحديث عن الظاهرة لا بد أن يبدأ من معالم في الكلام تشتمل على عناصر اللغة، لا أن يبدأ بالبحث في ظاهرة من عادة متكلمين بلغات أخرى لاصطناعها⁽²⁾.

وأما الصنف الثالث والأخير أي الذي يقر بوجود التنظيم في العربية ولكنه يستبعد من تلاوة القرآن الكريم، فيمكن التدليل عليه من خلال قول الجوارنة (2002): إذا كانت الدلالات في الكتابة تتحدد بعلامات التزقيم، وتتحدد في الكلام عن طريق التنظيم، فإنها في القرآن الكريم لا تتحدد إلا بواسطة التجويد، وهو العلم الذي نصون به اللسان عن الخطأ في لفظ القرآن.

ولما كان كلام الله سبحانه وتعالى منزهاً أن يكون مثله كلام البشر؛ فإن التنظيم بمفهومه السالف لا يمكن أن يقرأ به القرآن، وما ورد هنا من آيات قرآنية كان الغرض منها بيان التنظيم باعتبارها شواهد على هذه الظاهرة.

ويبقى التجويد علامة دالة للقرآن لا تجوز القراءة فيه إلا به، واعتقد أن تطبيق التنظيم عليه قراءة من باب المحال، وإن حاولنا ذلك فلنأخذ نخرج عن السمت الذي اختص به؛ كما لو جربت أن تجود كلام البشر أوحى الحديث النبوي الشريف، فإن ذلك يكون نشازاً⁽³⁾.

(1) المرجع نفسه، ص. 61.

(2) المرجع نفسه، ص. 62.

(3) الجوارنة، يوسف عبد الله (2002) التنظيم ودلالاته في اللغة العربية، ص. 40.

ويضاف إلى هذا، بعض الدراسات التي تستعمل مصطلح التنغيم بدلالات أخرى مما يسهم في التشويش على الظاهرة⁽¹⁾.

إن هذا النفي للظاهرة ينتصب مشكلا عويضا في وجه الدارس، إذ يجعله في وضع حرج. ويرى بإثبات وجود الظاهرة قبل دراستها.

وفي مقابل هذا التصورات المبسرة قدم ثلة من الدارسين ما يثبت وجود هذه الظاهرة في كتب القدماء بعامه، من خلال إشارات توحى إلى ذلك، وإن لم تصع له المعايير والقواعد المفصلة التي على أساسها كان تحققه وجريانه على السنة العرب الفصحاء حتى الآن⁽²⁾، كما قدموا حقائق عن هذه الظاهرة سواء فيما يتعلق بملاحعها أو وظائفها. أو أنماطها التنغيمية⁽³⁾، أو دورها في بنية اللغة⁽⁴⁾.

ولعل ما يطفئ على هذه الدراسات التي تناولت مسألة التنغيم في كتب التراث، أو في اللغة العربية هو تقديم النصوص والإشارات الدالة على وجود الظاهرة، أكثر من دراسة الظاهرة وتقديم تفسيرها لها.

إلا أن هذا الحكم لا يسري قطعاً على دراسات تحطت هذا الأفق، منها:

- حسان، غام (1986): مناهج البحث في اللغة، وحسان، غام (د.ت): اللغة العربية معناها ومبناها، الذي قدم تصوراً عن الأنماط التنغيمية.

- والفقيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، الذي قدم معطيات عن دور التنغيم في إفادة المعنى وإيالة الغرض. وأنه مذهب من مذاهب العرب في الكلام⁽⁵⁾ وبين أن القوالب أو الأنماط التنغيمية تتعدد بتعدد أنواع الجمل إذ لكل جملة من هذه الجمل قالب تنغيمي ونمط أدائي خاص لا تكاد تشاركها جملة أخرى فيه، وهذا النمط يجب اتباعه ومراعاته في النطق بكل

(1) انظر على سبيل المثال لا الحصر: الياباني، سناء حميد (2000): التنغيم في القرآن الكريم. والمقال إنما يتحدث في الواقع عن الإيقاع!

(2) الفقيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 188.

(3) من هذه الدراسات: مجاهد، عبد الكريم عبد الرحمن (1982): الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني. وقندوري، غام (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التصويد، والفقيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، زهير، عبد الحميد (1999): الصوت في علم الموسيقى العربية، وزاهيد، عبد الحميد (2000): الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة: عرض ونقد. والجو رنة، يوسف عبد الله (2002): التنغيم ودلالته في اللغة العربية، وطالب، محمد مبر (2003): ظاهرة التنغيم في التراث العربي. والحازمي، عليان ر محمد (د.ت): التنغيم في التراث العربي.

(4) من هذه الدراسات: حسان، غام (1986): مناهج البحث في اللغة. وحسان، غام (د.ت): اللغة العربية معناها ومبناها، وكشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرعي ونحوي ودلالي، وحون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة. وابيبي، أحمد (2003): التنغيم عند ابن جني

(5) الفقيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 207

جملة من هذه الجمل وإلا عد المتكلم لاحنا. وكان شأنه شأن رفع المفعول ونصب الفاعل⁽¹⁾ كما بين أن للأغاط التنظيمية دوراً في تحديد معاني الأدوات النحوية والترجيح بين معانيها⁽²⁾ وكشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي. الذي قدم دراسة رائدة تشكل نقلة نوعية فيما يتعلق بدور التنعيم في بنية اللغة العربية. لقد خصص الباحث فصلاً كاملاً عن التنعيم بصفته ظاهرة نحوية حيث توقف عند مواقف الباحثين النافين لظاهرة عن كتب القدامى وعن دوره في ما سماه الفهم النحوي، وقال رداً عليهم: "وقد أدمى العرب، وإن لم يربطوا ظاهرة التنعيم بتفسير قضاياهم اللغوية، وهم وإن تاه عنهم تسجيل قواعد لها، فإن ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكّية لمّاحة تعطي إحساساً عميقاً بأن رفض هذه الظاهرة تماماً أمر غير وارد، وإن لم يكن لها حاكم من القواعد"⁽³⁾ ثم قدم نصوصاً تراثية تعضد ما ذهب إليه، ولكن لم يكن ذلك مبلّغه من العلم؛ إذ قدم قراءة تفسيرية لبعض الأبواب النحوية اعتماداً على التنعيم، ومنها: التعت، والشرط، والتعجب، والتوكيد، والبدل، واسم الفعل، والتحذير والإغراء، وفاء العطف، والنداء، والاختصاص، والمفعول المطلق، والاستفهام... الخ⁽⁴⁾. ليختم بقوله: "هل آن لنا بعد هذه القضايا أن نعتبر التنعيم مظهراً من مظاهر الفهم النحوي. وفي هذه القضايا ربما كان كثيراً مما لم نتعرض له بتنقيب؟ هل آن لنا أن ندرك أن سبيل الفهم للغة أساس اعتمادها على المشافهة أمر تحكمه المشافهة وهو التنعيم؟

سؤالان يتركان بعد كل ما قلت قيد البحث. وما جئت به من تدليل حسيان خاص يجب بكلمة نعم" عن هذين السؤالين⁽⁵⁾.

حتون، مبارك (1997): بنية الوقف وبنية اللغة. ورغم أن هذه الدراسة لم تكن خاصة بالتنعيم إلا أنها كشفت عن التطريز، ومنه التنعيم في مكتون التراث بما فيه كتب الموسيقى والخطابة والفلسفة... وبينت دور التطريز في بنية اللغة.

ولعل ما تحتاجه المكتبة العربية هو دراسة شاملة لهذه الظاهرة انطلاقاً من محددات نظرية صارمة، تعيين دور هذا الملمح في بنية اللغة.

(1) المرجع نفسه، ص. 187.

(2) المرجع نفسه، ص. 212.

(3) كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص 57.

(4) المرجع نفسه، ص 63-113.

(5) المرجع نفسه، ص 113.

2.1.2 العربية المعيار لغة تنغيمية:

تنقسم اللغات الإنسانية إلى لغات نغمية Tone languages، ولغات تنغيمية Intonation languages.

وتمتاز اللغات النغمية بتغيرات تقع على تردد نغمة الأساس مما يؤدي إلى تنوع النغمات على مستوى الكلمة. فيختلف المعنى المعجمي للكلمة الواحدة باختلاف تلك النغمات صعودا وهبوطا. ومن اللغات النغمية: لغات إفريقيا الشرقية، واللغات النرويجية، والسويدية، واللواتية، والصربية الكرواتية، والصينية...

ففي اللغة الصينية المندرينية Mandarin Chinese (لهجة بكين)، هناك أربعة أنواع نغمية مختلفة، وتوصف على النحو التالي:

1. النغمة المستوية even ورمزها /ˊ/
2. النغمة الصاعدة rising /ˋ/
3. النغمة الهابطة الصاعدة broken /ˊˋ/
4. النغمة الهابطة falling /ˋˋ/

والتوالي الصوتية [u]، التي تكتب بالحروف الرومانية على النحو التالي: chu، وتعني بالنغمة (1): 'خزير'، وبالنغمة (2): 'أخيزران'، وبالنغمة (3): 'السيد'، وبالنغمة (4): 'يعيش'. وفي لغة الإيبو Ibo، في غرب إفريقيا، تعني التوالي [akwa] مع النغم المنخفض فوق المقطعين معا: 'جسر'، وتعني مع النغم المنخفض فوق المقطع الأول والنغم العالي فوق المقطع الثاني: 'بيضة'، فيما تعني مع النغم العالي فوق المقطع الأول والنغم المنخفض فوق المقطع الثاني: 'ثوب' (1). وبهذا يتضح تعدد المعنى المعجمي للكلمة الواحدة، في مجموعة اللغات النغمية، بتعدد الأنغام المقترنة بمقاطعها.

أما مجموعة اللغات التنغيمية، ومن أمثلتها الإنجليزية، والروسية، والعربية (2) فإن تفسير النغمات يتم على مستوى الجملة (أو تحديدا على مستوى المركب التنغيمي)؛ حيث تختلف الجمل باختلاف النطاقات أو الأنغام التنغيمية. ويتضمن التنغيم ورود توالي أنغام الحلو الموسيقي. وكل نمط منها يستعمل مجموعة

Broshnahan, L. F. Malmberg, B (1970): Introduction to Phonetics, P. 149.

مصلوح، سعد عبد العزيز (2000): دراسة السمع والكلام، ص 222.

(2)

معان متساوقة سبياً وترتفع المكونات النحوية لأي مستوى على الأقل إلى الجملة التي قد تعالج على أنها مجموعات تنغيمية منفصلة لها لحنها الهادف.

وقد بينا سابقاً⁽¹⁾ أن الفلاسفة عندما يستعملون النغم يقصدون التنغيم. ونميل إلى أن اللغة العربية هي لغة تنغيمية، وليس لنا في حدود فهمنا - من النصوص والوقائع اللغوية ما يثبت توظيفها للتنغم بصفته ملمحاً يسهم في بنية الأقوال العربية.

2.2 وظائف التنغيم في لغة القرآن:

يقوم التنغيم بوظائف عديدة في اللغة. وتكمن وظيفته الهامة والغالبة - بحسب كريستل، Crystal, D (1978) - في الإشارة إلى البنية النحوية؛ حيث يقوم بدور يشبه دور التقييم في الكتابة، لكن مع استخدام كثير للتقابلات. إن تخصيص الجملة، والجميلة، وحدود أخرى، والتقابل بين بعض البنيات النحوية، من قبيل الاستفهامات والأخبار، تتم بواسطة التنغيم.

ويكمن دوره الثاني في إبلاغ موقف الشخص الذي يكون: إما سخرية، أو حيرة، أو غضب، الخ. ويمكن الإشارة إلى هذه المواقف جميعاً بواسطة تقابل العلو الموسيقي، علاوة على ملامح أخرى تعريزية ولسانية موازية.

وثمة أدوار أخرى للتنغيم في اللغة، يمكن ذكرها باعتبارها بعضاً من طرق الإشارة إلى الخلفية الاجتماعية⁽²⁾. ويمكن تقسيم وظائف التنغيم في اللغة العربية إلى ثلاث وظائف، هي: الوظيفة الانفعالية التعبيرية، والوظيفة التركيبية، والوظيفة الدلالية.

لقد وردت عدة إشارات دالة على وظائف التنغيم في الدراسات القرآنية وهي، وإن لم تنظر لذلك بصورة واضحة وصريحة، فإن تراكم تلك الإشارات يدل على تمثل أصحابها واستحضارهم للمظاهرة، وفيما يلي عرض لتلك الوظائف.

1.2.2 الوظيفة الانفعالية التعبيرية:

ويقصد بها التعبير عن الأحاسيس والانفعالات التي تختلج داخل نفس المتكلم من قبيل: الخوف، والشجاعة، والحزن، والفرح، والتعجب، والتعظيم، والحسرة، والرضى، والغضب، والياس، والأمل، والشك واليقين... وهو ما يطلق عليه مالمبرج وبرزنهان الأهداف الأسلوبية⁽³⁾.

(1) انظر (4.3.1)

(2) Crystal, D (1980): A Dictionary of Linguistics and Phonetics, P. 182
(3) انظر (1970) Brosnahan, L. F, Malmberg, B Introduction to Phonetics, P. 154.

والقرآن باعتباره كتاب وعظ وإفناع وقصص... الخ يتضمن هذه المعاني وغيرها، وبدلت في-
يوظف مسجنيات أو نطاقات تنغيمية مختلفة. تؤدي الوظيفة الانفعالية التعبيرية

وهذه المنحنيات كثيرا ما لمساتها من خلال المظن القرآنية ومن أمثلة ذلك:

يقول الزركشي: 'فحق على كل امرئ مسلم أن يرتله، وكمال ترتيله تعظيم الفاظه، والإبانة عن
حرره والإفصاح لجميعة [...] فمن أراد أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ
تهديدا لفظ به لفظ المتهدد وإن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على التعظيم [...] فإذا مر به آية رحمة وقف
عندها وفرح بما وعده الله تعالى منها، واستبشر إلى ذلك وسأل الله تعالى أن يعيده من النار.

وإن هو مر بآية فيها نداء وللذين آمنوا فقال: (يا أيها الذين آمنوا) وقف عندها - وقد كان بعضها
يقول: 'ليبك ربي وسعديك'. ويتأمل ما بعدها مما أمر به ونهي عنه، فيعتقد بقول ذلك [...] وإن كان من
يقرؤه من الآي مما أمر الله به أو نهى عنه أضمر قبول الأمر والالتزام، والانتهاز عن المنهي والاجتناب له
فإن كان ما يقرؤه من ذلك وعيد أو وعد الله به المؤمنين فليتنظر إلى قلبه، فإن جنح إلى الرجاء فزعه بالخوف.
وإن جنح إلى الخوف فسمح له في الرجاء؛ حتى يكون خوفه ورجاؤه معتدلين، فإن ذلك كمال الإيمان [...] .
وإذا كان موعظة اعطى بها، فإنه إذا فعل هذا فقد نال كمال الترتيل⁽¹⁾.

إن الزركشي يشدد على قراءة القرآن على منازله؛ إذ لكل منزلة نمطها التنغيمي الخاص بها، فتمنع
التهديد ليس هو غط التعظيم، ولا التخويف... بل إن الأمر يقتضي كذلك التأمل والاستحضار والاعتناء
أي التفاعل المزدوج الأدائي والسلوكي.

ويضيف الزركشي في موضع آخر: وينبغي الاعتناء بما يمكن إحصاؤه من المعاني التي تكلم فيها
البلغ مثبتا ونافيا [...] ومنها: تمكين الانفعالات النفسانية من النفوس مثل الاستعطاف، والإعراض،
والإغضاب، والتشجيع، والتخويف. ويكون في مدح وذم، وشكاية واعتذار، وإذن ومنع.

[...] ومن ذلك: استدعاء المخاطب إلى فضل تأمل، وزيادة تفهم؛ قال تعالى: ﴿قُلْ إِنَّمَا
أَعِظُكُمْ بِوَاحِدَةٍ أَنْ تَقُومُوا لِلَّهِ مَتَىٰ وَفَرَادَىٰ ثُمَّ تَتَفَكَّرُونَ﴾⁽²⁾، وكذلك قوله: ﴿وَمَا يَعْقِلُهَا
إِلَّا الَّذِينَ يَعْلَمُونَ﴾⁽³⁾ وكذلك قوله: ﴿وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الَّذِينَ يَعْلَمُونَ﴾⁽³⁾؛ وسر هذا أن السامع يحرص على أن
يكون من هؤلاء المثني عليهم، فيسارع إلى التصديق، ويلقى في نفسه نور من التوفيق [...] ومثال الاستمالة

⁽¹⁾ الزركشي. بلس الدين محمد بن عبد الله (1988) البرهان في علوم القرآن، ج 1، ص 532-533

سورة سبأ، آ 46

⁽²⁾ سورة لمكوت، آ 43

يُجْعَلُ قَوْلُهُ تَعَالَى عَنْ آدَمَ: ﴿قَالَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا
سَكُونٌ مِنَ الْخَسِيرِينَ﴾^(١).

[...] ومن الإغضاب العجيب قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يَنْهَكُمُ اللَّهُ عَنِ الَّذِينَ قَتَلُواكُمْ فِي الدِّينِ
أَخْرَجُوكُمْ مِنْ دِيَارِكُمْ وَظَهَرُوا عَلَى إِخْرَاجِكُمْ أَنْ تُولَوْهُمْ وَمَنْ يَتَوَلَّهُمْ فَأُولَئِكَ هُمُ
الظَّالِمُونَ﴾^(٢).

[...] ومنه الإبانة بالمدح، وربما مدح الكريم بالتغافل عن الزلة والنهائون بالذنب؛ كما أشار إليه
تعالى [...] ومنه أن يذكر الترغيب مع التهيب ويشفع البشارة بالإنذار^(٣).
إن كل هذه الأغراض التي هدف إليها القرآن الكريم تقتضي تقتضي نطاقات تنغيمية خاصة بها
تجمل دلالتها أبلغ ما يكون.

فإذا كان التنغيم الداعي الحاشع مقبولا مثلاً في آيات الاستغفار والتوبة فلا بد له من أن يختلف
مع تنغيم الآيات التي فيها تهديد ووعيد؛ أي يجب أن يوافق التنغيم المعنى ويظهره، ليجعل المتلو في ذهن
سامع وقلبه، فالحالين غير الشدة، والأمر والنهي غير الدعاء والالتماس، والخبر غير الاستفهام، والوعد غير
ووعيد.

وتجلى كذلك الوظيفة التعبيرية للتنغيم فيما ما سماه القراء: المدح المعنوي الذي يكون قصد
المبالغة في النفي والتعظيم، ويكون أيضاً عند الدعاء والاستغاثة؛ يقول ابن الجوزي: «أما السبب المعنوي
[للمدح] فهو قصد المبالغة في النفي [...] ومنه مدح التعظيم في نحو (لا إله إلا الله، لا إله إلا هو، لا إله إلا
الله) [...] ويقال له أيضاً مدح المبالغة، قال ابن مهران في كتاب المدات له: إنما سمي مدح المبالغة لأنه طلب
للمبالغة في نفي إلهية سوى الله قال وهذا معروف عند العرب لأنها تمدح عند الدعاء وعند الاستغاثة وعند
المبالغة في نفي شيء ويمدح ما لا أصل له بهذه العلة [...] وقد استحج العلماء والمحققون مدح الصوت
بلا إله إلا الله إشعاراً بما ذكرنا وبغيره. قال الشيخ محيي الدين النووي رحمه الله في الأدكار، ولهذا كان
المذهب الصحيح المختار استحباب مدح الذكر قوله (لا إله إلا الله) لما ورد فيه من التدبر [...] وروينا في
ذلك حديثين مرفوعين أحدهما عن ابن عمر، من قال: (لا إله إلا الله) ومدح بها صوته، أسكنه الله دار

^(١) سورة الأعراف، آ: 23.

^(٢) سورة المتحة، آ 9

^(٣) الرزكشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص 389 94.

الجلال، دارا سمي بها نفسه [...] والآخر عن أنس من قال: (لا إله إلا الله) ومدها هدمت له أربعة ذنب وكلاهما ضعيفان ولكنهما في فضائل الأعمال. وقد ورد مد المبالغة للنفي في (لا) التي للتبرئة في نحو (لا ريب فيه، لا شبه فيها، لا مرد له، لا جرم) عن حزة⁽¹⁾.

فمد الصوت إذاً وارد للتعبير عن المبالغة في نفي الألوهية عن غير الله، وكذلك للتعبير عن الدعاء والتبرئة، بل وللتعبير عن أحاسيس أخرى مشابهة، ولذلك قال «يُمدون ما لا أصل له بهذه العلة». أي علة المبالغة، والمبالغة تكون ليس فقط في النفي بل وفي التعظيم، والتحقير، والدعاء...

فإذا أخذنا الدعاء نجد أن جملة (آمين) مثلاً، يمد بها الصوت، ويكرر لفظها تعبيراً عن المبالغة في الدعاء، وفي هذا يقول السيوطي: «عن وائل بن حجر سمعت النبي ﷺ قرا: (ولا الضالين) فقال: آمين يمد بها صوته وأخرجه الطبراني بلفظ: قال: آمين ثلاثة مرات⁽²⁾».

وقال الزجاج: «وفي آمين لغتان: قصر ومد [...] والمد فيها لإشباع الفتح كإشباع متزاح، ولا ترصاها⁽³⁾».

وقال الرازي: «قال قومٌ من أهل اللغة هو مقصور. وإنما أدخلوا فيه المدة بدلاً من ياء النداء كأنهم أرادوا (يامين)... فأمّا الذين قالوا مطوّلة فكانه معنى النداء يا آمين على مخرج من يقول: يا فلان، يا رجل. ثم يمدّون الياء: أفلان، أزيد. وقد قالوا في الذعاء: أرب، يريدون يا ربّ. وحكى بعضهم عن فصحاء العرب: أنحيث، يريدون يا خبيث. وقال آخرون: إنما مُدّت الألف ليطول بها الصوت كما قالوا: (أوه) مقصورة الألف ثم قالوا: (أوه) يريدون تطويل الصوت بالشكاية⁽⁴⁾، وبهذا يكون مد الصوت دالاً على معنى النداء والدعاء، وعلى معنى الشكاية.

وفي التعبير عن المبالغة والالتذاذ بالنفي يقول السيوطي متحدثاً عن نفي العام والخاص: «ولا شك أن زيادة المقهور من اللفظ توجب الالتذاذ به فلذلك كان نفي العام أحسن من نفي الخاص، وإثبات الخاص أحسن من إثبات العام⁽⁵⁾».

(1) ابن الجزري، أبو الخير شمس الدين محمد (د.ت). النشر في القراءات العشر. ج. 1، ص 344-345، وانظر كذلك السيوطي، جلال الدين (1973). الإتيان في علوم القرآن، ج 1، ص. 96-97، والمارغي، إبراهيم (1995) النجوم الطوالع على الدرر الزواهر في أصل مقار الإمام تالف. ص. 51.

(2) السيوطي، جلال الدين (1973). الإتيان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 107.

(3) الزجاج (1986) إعراب القرآن، ج 1، ص 150-151.

(4) الرازي، أبو حاتم (1958) كتاب الزينة، ج 2، ص 28.

(5) السيوطي، جلال الدين (1973): الإتيان في علوم القرآن، ج 2، ص 78.

إن السيوطي يقترح، في نصح، وجوب الالتذاذ بالنفي في العام وبالثبوت في الخاص لأن ذلك يجري المعنى في صاحبه ويجعله أحسن منه.

ويطرح نص ابن الجزري أعلاه مسألة هامة أخرى وهي مد الصوت خارج القرآن الكريم؛ أي في صلاة الترديد الأذكار، وتوضح هذه الملاحظة كذلك في قول الإبراهيمي: «ولما كان المد المعنوي معمولاً به لغة، وجاز استعماله في ألفاظ الأذان وجميع الأذكار كالحوقلة والاستغفار والتكبير في الصلاة»⁽¹⁾.

ففي ألفاظ الأذان أو النداء إلى الصلاة، يكون المقام مقام نداء والألفاظ التي تمد هي: الله، ولا، سبحه والصلاة، والفلاح.

ويرفع الصوت ويمد في الأذكار كلها، من قبيل الحوقلة: (لا حول ولا قوة إلا بالله) حيث تمد (لا بالله)، وفي الاستغفار حيث الندم يستلزم تمطيط لفظ (الله) في (استغفر الله)، وفي التكبير أثناء الصلاة (الله) يستلزم تعظيم الله رفع الصوت بلفظه ومدّه. وبهذا يتجلى أن المعاني التي يتم إبرازها هي: التبرّء، التوكل، وتعظيم الله.

وقد بين ابن جني أن التعبير عن الشعور بالندم والحسرة وتأكيد الإيمان دعا قارئ القرآن، من خلال قراءة الأعرج ومسلم بن جندب وأبي الزناد: «يا حسرة»⁽²⁾ ساكنة الهاء، على العباد إلى توظيف غلط فحسي يقوم على رفع الصوت وإشباعه والتأني فيه، ويتبين ذلك من قوله: «أما يا حسرة، بالهاء ساكنة ففيه عطر». وذلك أن قوله: «على العباد متعلق بها، أوصفت لها. وكلاهما لا يحسن الوقوف عليها دونها، ووجه ذلك عندي ما أذكره، وذلك أن العرب إذا أخبرت عن شيء غير معتدّ به ولا معتزّة عليه، أسرع فيه، وتأنّ على اللفظ المعبر به عنه. وذلك كقوله: قلنا لها فني لنا قالت قاف.

معناه: وقتت، فاقصرت من جملة الكلمة على حرف منها؛ نهانوا بالحال، وتثاقلا عن الإجابة، اعتماد المقال. ويكتفي في ذلك قول الله سبحانه: (لَا يَأْخُذْكُمْ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ)⁽³⁾ قالوا في تفسيره: هو كقولك: لا والله، وبلى والله. فأين سرعة اللفظ بذكر اسم الله تعالى هنا من التثبّت فيه، والإشباع له، والمأطلة عليه من قول الهذلي:

فلو الله لا أنسى قتيلاً رزقته
بجانب قوسى ما مشيت على الأرض؟

الإبراهيمي، محمد (1990) «الحجة في تجويد القرآن»، ص 149-150

سورة يس، آ 30

سورة البقرة، آ 225، والمائدة، آ 89

أفلا ترى إلى نطعمك هذه اللفظة في النطق هنا بها، ونطعمك لإشباع معنى القسم عليها؟ وكـ...
أيضا قد ترى إلى إطالة الصوت بقوله من بعده

بلى إنها تعفو الكلام وإنا نؤكل بالأدنى وإن جل ما عضي

أفلا تراء لما أكذب نفسه، وتدارك ما كان أفرط فيه لفظه - أطال الإقامة على قوله. / بلى
وجوها إلى الحق عنده، وانتكاثا عما كان عقد عليه يمينة؟ فأين قوله هنا: (فوالله) وقوله: (بلى) منهما؟
قوله: لا والله، وبلى والله؟ وعليه قوله تعالى: وَلَكِنْ يُوَاخِذُكُمْ بِمَا عَقَدْتُمُ الْإِيمَانَ أَي وكذبتموها وحققتموه
وإذا أوليت هذا أدنى تأمل عرفت منه وبه ما نحن بسبيله وعلى سمته⁽¹⁾.

إن هذا النص يشف عن عمق تصور ابن جني للتنظيم واستبطانه لدوره في تشكيل الخط -
وإدراكه لوظيفته التعبيرية؛ فطول الإقامة على (بلى) تعني الرجوع إلى الحق والانتكاث عما كان عقد عليه
يمينه فهي إذا توبة وندم، بينما التطعم أو الالتذاذ بتعبير السيوطي بعبارة (فوالله) في النطق، والتثبت فيها
والتمطي لإشباع معنى القسم، والمماطلة عليها هو تعبير عن توكيده وتحقيقه وهو إيمان مغلظة، في حيز -
السرعة وعدم التطعم لفظ بذكر اسم الله هو لغو في الأمان، والله لا يواخذ عليه، فالتنظيم يؤدي هنا دور
خطيرا في المجال الديني حيث يترتب عليه الجزاء، وهو ما يمكن أن نصلح عليه بالوظيفة الجزائية للتنظيم
التهاون والتثاقل والتعير عن عدم الاهتمام بالشئ فيفهم عن العرب إذا ما أخبرت عن الشئ غير
معتمدته ولا معتزته عليه، أي لم تتطعمه بل تسرع في أدائه⁽²⁾.

ومن الأحاسيس التي يعكسها التنظيم، التعبير عن الاستهزاء؛ حيث رصده ابن جني بقوله: ومن
ذلك قرأ: ﴿وَأَيْدَا يَمِينَا وَكُنَّا تَرَابًا وَعِظَانًا أَوْنَا﴾⁽³⁾ على الخبر كلاهما بلا استفهام.

قال أبو الفتح مخرج هذا منهم على الحزو، وهذا كما تقول لمن تهزأ به، إذا نظرت إلي مت منس
فرقا، وإذا سألتك جئمت لي بهرا، أي: الأمر بخلاف ذلك، وإنما أقوله هازئا. ويدل على هذا شاهد الحد -
حيث، ولو لا شهود الحال لكان حقيقة لا عيئا، فكأنه قال: إذا متنا وكنا ترابا بعثنا⁽⁴⁾.

¹ ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994) المحاسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 08.

209

⁽²⁾ البايبي، أحمد (2003)، التنظيم عند ابن جني، ص. 8.

⁽³⁾ سورة الواقعة، آ 47

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ج 2، ص 309

ويوظف التنغيم كذلك في التعبير عن الوعيد والإغلاظ، يقول أبو الفتح: «زاد في احتمال اللوا في هذا الموضع [سأوريكم] أنه موضع وعيد وإغلاظ، فَمَكَّنَ الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، فألحقت اللوا فيه لما ذكرنا».

إن تمكين الصوت وإشباعه واعتماده هي المنحنيات التنغيمية الدالة على منزلة الوعيد والإغلاظ. ومن كل ما مر تنضج الوظيفة التعبيرية الانفعالية للتنغيم، التي تعكسها أحيانا بعض ظواهر قراءات القرآنية التي وصفت بالشذوذ، ويرزها عموما تفاعل القارئ وتأثره عند تلاوة القرآن بقراءاته كافة، وذلك بكما الترتيل، أي يقرأ على منازله فإراعي المنحنيات التنغيمية، وفي ذلك يقول الغزالي: «أن يتأثر قلبه بآثار مختلفة بحسب اختلاف الآيات فيكون له بحسب كل قهْم حال ووجد يتصف به قلبه من الحزن والخوف والرجاء وغيره...» [١] وقال [٢]: «إن أحسن الناس صوتا بالقرآن الذي إذا سمعته يقرأ رأيت الله يخشى الله تعالى، وقال [٣]: «لا يسمع القرآن من أحد أشهى عن يخشى الله عز وجل» [٤]. وإلى هذه المعاني ذهب الزركشي في فصل (أصل الوقوف على معاني القرآن التدبر والتفكير) بقوله: «وليستمن على ذلك بأن تكون تلاوته على معاني الكلام وشهادة وصف المتكلم، من الوعد بالتشويق، والوعيد بالتخويف، والإنذار بالشديد؛ فهذا القارئ أحسن الناس صوتا بالقرآن؛ وفي مثل هذا قال تعالى: ﴿الَّذِينَ آتَيْنَهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ أُولَٰئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِمْ﴾» [٥] (٣) (٤).

2.2.2 الوظيفة التركيبية:

ويقصد بها التفريق بين أنواع الجمل، وتبيان وظائفها النحوية من خلال التمييز بين أسلوب تركيبي وآخر. فلكل جملة قالب تنغيمي خاص بها، تتفرد به ولا تقاسم فيه جملة أو جملا أخرى، وهذا النمط يجب إتباعه ومراعاته في النطق بكل جملة من هذه الجمل وإلا عد المتكلم لاحنا، وكان شأنه شأن رفع المفعول ونصب الفاعل [٦]. وبهذا تتنوع القوالب التنغيمية بتعدد الجمل وتنوع الأساليب ما بين الخبر، والاستفهام، والثناء، والنهي، والإثبات، والنفي، والقسم، والنداء... فالمنحنيات التنغيمية الموظفة في الخبر تختلف عن المنحنيات التنغيمية المستعملة في الاستخبار، وتلك الواردة في الأمر لا تطابق نظيرتها في النهي،

[١] المصدر نفسه، ج. ١، ص. 259.

[٢] الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (د.ت): إحياء علوم الدين، ج. ١، ص. 254-255.

[٣] سورة البقرة، آ: 121

[٤] الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 197.

[٥] الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 187.

وهكذا . . وبهذا فالتنعيم حكمٌ في دلالات التراكيب والجمل، إذ يغير الجملة من تركيب إلى آخر ومن - إلى باب (1).

ومن النصوص القديمة التي دعت إلى ضرورة التفريق بين أنواع الجمل، وبخاصة بين المبر والإثبات والخبر والاستفهام، واعتبرت إهمال ذلك عند قراءة القرآن الكريم لحنا خفيا قول أبي العطار الهمداني: "وأما اللحن الخفي فهو الذي لا يقف على حقيقته إلا نحارير القراء ومشاهير العلماء، ومن على ضربين: أحدهما لا تعرف كيفيته ولا تدرك حقيقته إلا بالمشافهة وبالأخذ من أفواه أولي البصيرة والدراية. وذلك نحو مقادير المدات، وحدود الممالات والملطفات والمشبعات والمختلصات، والفرق بين النفي والإثبات، والخبر والاستفهام، والإظهار والإدغام، والحذف والإتمام، والروم والإشمام، إلى ما سوى ذلك من الأسرار التي لا تقيد بالخط، واللطائف التي لا تؤخذ إلا من أهل الإتقان والضبط⁽²⁾ فالقارئ الذي ليس له القدرة على التمييز بين الأساليب والأبواب يقع في اللحن الخفي، إذ التمييز بين هذه الأبواب والأساليب ضروري لتحقيق كمال الترتيل ويمكن أن نزع أن عدم استفاضة علماء القراءة في الحديث عن التنعيم نبع من دفته مما جعل الانتباه إلى الظاهرة عزيزا ولأنها - كما قال الهمداني - لم تقيد بالخط، بل وتعد من اللطائف الدقيقة التي لا تؤخذ إلا مشافهة عن أهل الضبط والدراية والإتقان والنحارير من القراء والمشاهير من العلماء، فهي ظاهرة بالغة الدقة، وتحقيقها هو من كمال الترتيل، وتجنبها من اللحن الخفي.

ومن النصوص القيمة التي حاولت أن توظف التنعيم تنظيرا وتطبيقا في التمييز بين المقولات النحوية القرآنية نصوص مخطوطة في علم التجويد للسمرقندي (ت780هـ)، حيث قال في قصيدته (العق الفريد):

إذا (ما) لنفي أو لجحد قصوتها أو	فمن وللإستفهام مكن وعدلا
وفي غير أخفض صوتها والذي بما	شبية بمعناه فقصه لتفضيلاً
كهمزة الإستفهام مع مَنْ وأن وإن	وأفعل تفضيل وكيف وهل ولا،

(1) الجواردة، يوسف عبد الله (2002): التنعيم ودلالاته في اللغة العربية، ص. 38.

(2) الهمداني، أبو العلاء، لعطار (مخطوط) التنميد، ص 119 ط- 120 و، نقل عن قدوري، غانم الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567.

قال في الشرح: 'مثال ذلك: (ما قلته)، ويرفع الصوت به (ما) يعلم أنها نافية. وإذا خفض الصوت علم أنها خبرية. وإذا جعلها بين بين يعلم أنها استفهامية. وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع لسان' (1).

رفع الصوت إذا يكون في جملة النفي وجملة الجحد، بينما تعديده يكون مع الاستفهام، بينما جملة الخبرية يخفض فيها الصوت، وليس ذلك مقصوراً على مثال واحد بل يشمل كل اللغة وكل الألسن. فقد أكد تمام حسان هذا بقوله في سياق حديثه عن التنغيم: 'وربما كان له وظيفة نحوية هي تحديد الإثبات وينبغي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام فتقول لمن يكلمك ولا تراه: أنتَ محمدٌ، مقررًا ذلك واستفهاماً عنه وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الإثبات عنها في الاستفهام ولكن كل شيء فيما هذا التنغيم يبقى في المثال على ما هو عليه' (2).

وإذا كانت ثمة قوالب تركيبية تشترك في بنيتها من قبيل: 'أفعل' التي تكون للتفضيل ولغيره، فقد نبه السمرقندي على أن التنغيم يميز ويفرق بينها فقال: 'فينبغي أن يفرق بالصوت بين الذي بمعنى التفضيل، والذي ليس بمعنى التفضيل' (3).

وكذلك الفرق بين (لا) النافية و(لا) الناهية. وكذلك اللام التي لتأكيد الفعل وبعدها همزة وصل مثل (لا تبتم) تشبه بلا النافية التي بعدها همزة وصل في التلفظ نحو (لا انقصام لها). وقال السمرقندي: 'والفرق بينهما أنه في نحو (لا انقصام) يكتب بالفتح واحدة، ويرفع الصوت على (لا) ويخفض على اللام ... بهذا ما وصل إلينا من الأئمة رواية ودراية ومشافهة وبياناً' (4).

إن النصوص السابقة تؤكد أن لكل باب أو مقولة نحوية نمطاً تنغيمياً مستقلاً، وإذا كان الخط قد عجز عن تقييده، فإنه وصل إلى قراء القرآن اللاحقين عن طريق الرواية والمشافهة؛ أي عجزت لسانية المکتوب وأوردته لسانيات المنطوق، فكان التنغيم الفاصل في التمييز بين الأدوات النحوية، خاصة تلك التي يحملها النحاة أكثر من معنى، فتحقيق لا التي للنفي ينبغي أن يميز عن تحقيقها عندما تدل على النهي، وهكذا. وقد يذهب بنا التفكير إلى القول: إن الركون إلى التأويل في معاني الأدوات إنما هو ناتج عن عدم تسجيل التنغيم وإعماله أو عدم قدرة النحاة على إدراكه على النحو المطلوب.

السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط) روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139 ط نقلا عن. قدوري، غلام الحمد (1986) 'الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567.

(2) حسان، تمام (1986). متاهج البحث في اللغة، ص. 198.

(3) المصدر نفسه، ص. 141 و141 ط والمقول عنه نفسه، ص. 568

(4) المصدر نفسه، ص. 141 ط والمقول عنه نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل من الأمثلة الإضافية التي يكون فيها التنعيم فيصلاً في تصنيف الجمل وتحديد أنوابعها قيامه بدور تمييزي واضح بين جمل الإنشائية الاستفهامية والجمل الخبرية، وذلك عن طريق رفع الصوت، ويبدو أن إحساس أصحاب الدراسات القرآنية بالتنعيم كان أوضح في الاستفهام من باقي الأساليب الأخرى وسنحاول فيما يلي أن نبرز بعض النصوص الواردة في هذا الصدد.

يقول ابن مهران النيسابوري: «مدات القرآن على عشرة أوجه. [١.] ومد لفوق في نحو: آلآن لآء يفرق بين الاستفهام والخبر وقدره ألف تامة بالإجماع، فإن كان بين ألف المد حرف مشدد زيد ألف أخرى ليتمكن به من تحقيق الهمزة نحو: (الذاكرين الله) ^(١). فالمد هو الذي يفرق بين الخبر والاستخبار فإذا مددت دللت على الاستفهام، أما إذا حذف المد فعلى الخبر. فالتنعيم يقوم بوظيفة تمييزية واضحة بين الجمل الإنشائية الاستفهامية والجمل الخبرية، وذلك عن طريق مد الصوت، وقال ابن جني في هذا الصدد: «قرأ: آں جاءه الأعمى بالمد الحسن. قال أبو الفتح أن معلقة بفعل محذوف دل عليه قوله تعالى: عبس وتولى، تقديره: آں جاءه الأعمى عرض عنه، وتولى بوجهه؟ فالوقف إذا على قوله وتولى، ثم استأنف لفظ الاستفهام منكراً للحال، فكانه قال: الآن جاءه الأعمى كان ذلك منه؟» ^(٢).

وقال الزجاج: «فإن السبعة اجتمعت على مد الذاكرين في الموضعين (وآزر) على وزن أفعل وأم قوله: (الله أذن لكم) وقوله: (الله خير لكم) وقوله: (آلآن)، فإنهم أجمعوا على مد هذه الأحرف، ولم يحذف المد كي لا يشبه الخبر بالاستفهام لو قيل الآن، والله أنهم ومثله أن كان ذا مال. أن كان مستفهم بهمزتين مخففتين حمزة وأبو بكر: بهمزة واحدة ممدودة، ابن عامر: الياقون، بهمزة واحدة غير ممدودة على الخبر ^(٣). ومثله (أذهبتم). بالاستفهام، ابن كثير وابن عامر على أصولهما في الهمز، وهشام يميز فيها على الوجوه الثلاثة» ^(٤).

يقول القيسي: «كان الحرميان وأبو عمرو إذا استفهما حققوا الأولى وخففوا الثانية بين الهمزة والياء، غير أن أبا عمرو وقالون يدخلان بين الهمزتين ألفاً فيمدان، وقرأ الياقون بالتحقيق للهمزتين في ذلك كله، على ما ذكرنا في اجتماع الهمزتين، غير أن هشاماً يدخل بين الهمزتين ألفاً مع التحقيق... فحجة من استفهم في الأول والثاني أنه أتى بالكلام على أصله، في التقرير والإنكار، أو التوبيخ بلفظ الاستفهام، فبـ

(١) نقل عن: السيوطي، جلال الدين (1973): الإتقان في علوم القرآن، ج. 1، ص 98.

٢ بن حي، أبو الفتح عثمان (1994) المحصن في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 352

٣ المرجح (1986) إعراب القرآن، ج. 1، ص 362، ومثل كذلك ابن جبري، محمد بن محمد الدمشقي - د النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص 365 و374، والقيسي، مكي بن أبي طالب (1984) الكشف عن دهر

القراءات السبع وعللها وحججها، ج 1، ص 91

٤ الرجح (1986) إعراب القرآن، ج 3، ص 957

معنى المبالغة والتوكيد، فأكد بالاستفهام هذه المعاني، وزاد توكيدا بإعادة لفظ الاستفهام في الثاني فأجرهما مجرى واحدا⁽¹⁾.

تبرز هذه النصوص أن مد الصوت يميز توكيدا ودلاليا الاستفهام عن الخبر، يقول ابن الجزري «فمدوا الاستفهام ليميزوه من الخبر [...] فجعل الفرق [...] بالمد والقصر⁽²⁾. إلا أن الاستفهام نفسه يحمل دلالات أخرى حيث يتم توزيع المراد الاستفهامي إلى معان أخرى كأن يدل على الإنكار، أو التمني، أو التعجب... ومن غير شك أن التنغيم هو معيار التمييز بين أنماط هذه الجمل، على نحو ما ستفصل القول فيه في الوظيفة الدلالية.

ومن الآيات التي يقوم فيها التنغيم بوظيفته التركيبية التمييزية:

(26.2): ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ قِتَالٍ فِيهِ﴾⁽³⁾؛ حيث إن القسم الأول يحقق بمنط تنغيمة خبري، بينما القسم الثاني (قتال فيه) ينغم على الاستفهام، وهذا ما أشار إليه أبو حيان الأندلسي قائلا: «وَقُرئ شاذًا: (قتال فيه)، بالرفع، وقرأ عكرمة: (قتل فيه قل قتل فيه)، بغير ألف فيهما. ووجه الرفع في قراءة: قتال فيه، أنه على تقدير الهمزة فهو مبتدأ، وسوغ جواز الابتداء فيه، وهو نكرة، لنية همزة الاستفهام، وهذه الجملة المستفهم عنها هي في موضع البدل من: الشهر الحرام، لأن: سال، قد اخذ مفعوله، فلا يكون في موضع المفعول، وإن كانت هي محط السؤال، وزعم بعضهم أنه مرفوع على إضمار اسم فاعل تقديره: أجازت قتال فيه ؟ قيل: ونظير هذا، لأن السائلين لم يسألوا عن كينونة القتال في الشهر الحرام، إنما سألوا: أيجوز القتال في الشهر الحرام ؟ فهم سألوا عن مشروعيتها لا عن كينونته فيه⁽⁴⁾.

(27.2): ﴿قَالُوا فَمَا جَزَاءُؤُهُ إِنْ كُنْتُمْ كَاذِبِينَ﴾⁽⁵⁾ قَالُوا جَزَاءُؤُهُ مَنْ وَجَدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَاءُؤُهُ كَذَلِكَ تَجْزَى الظَّالِمِينَ⁽⁶⁾ فالقسم الثاني تقرأ بالقالب التنغيمة للاستفهام قالوا: جزاؤه؟ وجملة ﴿مَنْ وَجَدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَاءُؤُهُ﴾ تتلى بقالب تقييري، وتقرأ أيضا على لتعجب والاستعجاب: (قالوا: جزاؤه! من وجد في رحله فهو جزاؤه)، وتقرأ على التبرم

(1) القيسي، مكى بن أبى طالب (1984): الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، ج. 2، ص. 20.

(2) ابن الجزري، محمد بن محمد الدمشقي (1997): التمهيد في علم التجويد، ص. 85.

(3) سورة البقرة، آ: 217.

(4) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 2، ص. 154.

(5) سورة يوسف، آ: 75.

والانزعاج، ويظهر ذلك من خلال الحديث والكلام المنطوق أكثر من الكلام المكتوب الذي يحدد التنغيم فيه الترقيم⁽¹⁾.

(28.2): ﴿يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا ۖ وَاسْتَغْفِرِي لِذَنبِكِ إِنَّكِ كُنْتِ مِنَ الْخَاطِئِينَ﴾⁽²⁾

حيث يتلى بالقالب التنغيمي للنداء، وهذا القالب قائم رغم حذف حرف النداء.

(29.2): ﴿تَحْلِفُونَ بِاللَّهِ لَكُمْ لِيَرْضَوْكُمْ وَاللَّهُ وَرَسُولُهُ أَحَقُّ أَنْ يُرْضَوْهُ إِنْ كَانُوا

مُؤْمِنِينَ﴾⁽³⁾ في النص الثالث: حذف حرف الاستفهام، وإنيم التنغيم مكانه، والأصل أيجلفون.

(30.2): ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ تَبْتَغِي مَرْضَاتَ أَزْوَاجِكَ وَاللَّهُ غَفُورٌ

رَحِيمٌ﴾⁽⁴⁾ فبالرغم من حذف حرف الاستفهام، إلا أن التنغيم ينقل دلالة الاستفهام؛ إذ الأصل أتبغني.

(31.2): ﴿قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِنْ كَانُوا يَنْطَلِقُونَ﴾⁽⁵⁾، يقول الرازي:

يكون إبراهيم ذكر هذا الكلام على سبيل الاستهزاء كما يقال للدليل ساد قوما هذا سيدكم على سبيل الاستهزاء⁽⁶⁾.

(32.2): ﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ﴾⁽⁷⁾ قال الرازي: وفيه معنى التعجب كأنه قيل ما أكبرها كلمة⁽⁸⁾.

هذه نماذج من أمثلة عديدة تبرز دور التنغيم في تصنيف الجمل العربية.

(1) الجوارنة، يوسف عبد الله (2002): التنغيم ودلالته في اللغة العربية، ص. 39.

(2) سورة يوسف، آ: 29.

(3) سورة التوبة، آ: 62.

(4) سورة التحريم، آ: 1.

(5) سورة الأنبياء، آ: 63.

(6) الرازي، فخر الدين (1995) تفسير الفخر الرازي، المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج 13، ص 52.

(7) سورة الكهف، آ: 5.

(8) الرازي، فخر الدين (1995) تفسير الفخر الرازي، المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج 21، ص. 79.

3.2.2 الوظيفة الدلالية:

ويقصد بها التفريق بين دلالات السلسلة الكلامية الواحدة، حيث إن التنغيم يفرق الجملة الاستفهامية الواحدة إلى معانٍ متعددة بتعدد أنماطها التنغيمية، وإذا كان من الصعب أن نجد في اللغة العربية - ولا يستحيل كما سنرى لاحقاً - ما نجده في اللغة الإنجليزية؛ حيث إن الكلمة الواحدة تمتاز بمعانيها بحسب ما يرافقها من نطاقات التنغيم، فالكلمة الإنجليزية (yes) على سبيل المثال، والتي تشكل المثال (33.2): يمكن أن تنطق بالأشكال التنغيمية الآتية فتغير معناها⁽¹⁾:

أ - Yes هابط	= جملة تقريرية تعني: "أوافق"
ب - Yes عال	= سؤال: "هل قلت نعم؟"
ج - Yes منخفض	= طلب استئذان: "أنا منعت، استمع."
د - Yes صاعد - هابط	= احتمال "من الممكن أن يكون"
هـ - Yes هابط - صاعد	= يؤكد "أنا متأكد"

يبدو أن التنغيم - مع ذلك - يؤدي وظيفة دلالية في الجملة العربية حيث لاحظ أسلافنا أن الأسلوب الواحد يخرج إلى معانٍ عديدة ودلالات مختلفة، ولا شك أن التنغيم هو العامل الوحيد المتحكم في هذا التنوع الدلالي، مع ما يرافقه من ملامح تطريزية أخرى أو ملامح اللسانيات الخارجية، أي ما سماه القدماء القرائن الحالية.

كما أن التنغيم في الجملة العربية يوازي، من حيث الدلالة، عبارات بأكملها من قبيل استعمال التكلم للسامع، وإعلامه باستمرار الكلام، وذلك في باب التذكير، أو من قبيل إعلام السامع وإيقافه على مدى التفعّل والتحسر على المندوب وذلك في باب التنبية، والإطالة لإقادة الاستنكار والتعجب في باب الإنكار، يقول ابن جني في مد التذكير: "وأما مدحا [أي الألف] عند التذكير، فنحو قولك: أخواك ضربا، إذا كنت متذكرا للمفعول به أو الظرف أو نحو ذلك أي ضربا زيدا ونحوه. وكذلك تمطل الواو إذا تذكرت في نحو: ضربوا إذا كنت تذكر المفعول أو الظرف أو نحو ذلك أي ضربوا زيدا، أو ضربوا يوم الجمعة، أو ضربوا قياما

⁽¹⁾ Ladefoged, P. (1975): a Course of Phonetics, P. 103

فتتذكر الحال. وكذلك الحال في نحو: اضربي، أي اضربي زيدا ونحوه. وإنما مطلّت ومددت هذه الأحرف في الوقف وعند التذكر، من قبل أنك لو وقفت عليها غير ممطولة ولا ممكنة المدة، فقلت: ضربا وضربوا واضربي وما كانت هذه حاله وأنت مع ذلك متذكرا لم توجد في لفظك دليلا على أنك متذكر شيئا، ولا أوهمت كل الإيهام أنك قد أتممت كلامك ولم يبق من بعده مطلوب متوقع لك؛ لكنك لما وقفت ومطلّت الحرف علم بذلك أنك متطاول إلى كلام تال للأول منوط به معقود ما قبله على تضمنه وخلطه بجملته.

[...] ويدل على ذلك أن العرب لما أرادت مطلهن للنذبة وإطالة الصوت بهن في الوقف، وعلمت أن السكوت عليهن ينتقصهن ولا يفي بهن، أتبعتهن الهاء في الوقف؛ توفية لهن وتطاولا إلى إطالتهن [...] والمعنى الجامع بين التذكر والنذبة قوة الحجة إلى إطالة الصوت في الموضعين فلما كانت هذه حال هذه الأحرف وكنت عند التذكر كالناطق بالحرف المستذكر، صار كأنه هو ملفوظ به فتمت هذه الأحرف وإن وقعن أطرافا؛ كما يتمنن إذا وقعن حشوا لا أواخر. فاعرف ذلك. فهذه حال الأحرف الممطولة. وكذلك الحركات عند التذكر يمتلن حتى يفين حروفا. فإذا صرنها جرين مجرى الحروف المبتدأة توام، فيمتلن أيضا حينئذ كما تمتل الحروف⁽¹⁾.

ويطلق أبو الفتح في موضع آخر على مد تذكر همزة تذكر⁽²⁾.

فعند التذكر يرتفع الصوت ويزيد وذلك يعني من المتكلم أنه في حالة استذكار، وأن رسالته الكلامية لم تنته، ومن ثم لم تكتمل الدلالة بعد، مما يجعل المتكلم في حالة انتظار لبقية الكلام. إن دلالة التذكر، التي يحيل عليها المد والمطل، وسيلة ابن جني في الاحتجاج لكثير من القراءات الشاذة في المحتسب وهذا يؤكد عدم استبعاد لحون العرب في القرآن الكريم⁽³⁾. ويقول في سياق احتجاجه لقراءة أشتروا الضلالة: 'ولو وقفت مستذكرا وقد ضمنت الواو لقلت اشتروا، ففصلت ضمة الواو فأنشأت بعدها واوا؛ كأنك تستذكر الضلالة، أو نحوها فتمد الصوت إلى أن تذكر الحرف. ولو استذكرت وقد كسرت لقلت: اشتروي، فأنشأت بعد الكسرة ياء. ولو استذكرت وقد فتحت الواو لقلت: اشتروا، كما أنك لو استذكرت بعد من وأنت تريد الرجل ونحوه لقلت منا؛ لأنك أشبعت فتحة من الغلام، وفي منذ: منذو، وفي هؤلاء، هؤلاءني. وحكى صاحب الكتاب أن بعضهم قال في الوقف: قالا، وهو يريد قال.

وحكى أيضا: هذا سيفني كأنه استذكر بعد التنوين، فاضطر إلى حركته فكسره، فأحدث بعده ياء ولو استذكرت مع الهمز لقلت: اشتروا. فالواو بعد الهمزة واو مطل الضمة وليست كواو قولك: اجترؤوا.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 128-133.

(2) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 337.

(3) البايي، أحمد (2003): التنعيم عند ابن جني، ص. 11.

وَأَنْتَ تَرِيدُ أَنْ تَعْمَلُوا مِنَ الْجَرَاءِ⁽¹⁾، كَمَا احْتَجَّ لِقِرَاءَةِ أَبِي عَمْرٍو: 'حَتَّى إِذَا أَذَاكَوْا، بِالتَّذْكَرِ كَذَلِكَ' وَأَمْثَلُ مَا يَصْرَفُ إِلَيْهِ هَذَا أَنْ يَكُونَ وَقَفَ عَلَى الْآلِفِ (إِذَا) مِمَّا بَيْنَ هَذِهِ الْقِرَاءَةِ وَقِرَاءَتِهِ الْآخَرَى الَّتِي هِيَ تَدَاكَوْا، لِأَنَّهَا أَطْمَأَنَّا عَلَى الْآلِفِ لِذَلِكَ الْقَدْرِ مِنَ التَّمْيِيلِ بَيْنَ الْقِرَاءَتَيْنِ لَزِمَ الْإِسْتِدَاءُ بِأَوَّلِ الْحَرْفِ، فَأُثْبِتَ هَمْزَةُ الْوَصْلِ مَكْسُورَةً عَلَى مَا يَجِبُ مِنْ ذَلِكَ فِي اسْتِدَائِهَا فَجَرَى هَذَا التَّمْيِيلُ فِي التَّلْوِمِ⁽²⁾ عَلَيْهِ وَتَطَاوَلَ الصَّوْتُ بِهِ جَرَى وَقْفَةُ التَّذْكَرِ فِي نَحْوِ قَوْلِكَ: قَالُوا - وَأَنْتَ تَتَذَكَّرُ الْآنَ مِنْ قَوْلِ اللَّهِ سُبْحَانَهُ قَالُوا الْآنَ فَتَشْتِ الْوَاوُ مِنْ قَالُوا لِلْوَمَلِكِ عَلَيْهَا لِلْإِسْتِذْكَارِ [...] وَمِثْلُهُ اسْتَرَوْا - إِذَا وَقَفْتَ مُسْتَذْكَرًا لِلضَّلَالَةِ [...] تَشْبِيحُ الضَّمَّةِ الْإِطَالَةَ صَوْتِ وَقْفَةِ الْإِسْتِذْكَارِ فَتَحْدُثُ هُنَاكَ وَآوَا تَنْشَأُ عَنْ ضَمَّةِ وَآوِ الضَّمِيرِ⁽³⁾.

وَمِنْ مَوَاطِنَ رَفْعِ الصَّوْتِ النَّدْبَةُ: دَلَالَةُ عَلَى الْحُزَنِ وَالضَّجْرِ، لِذَلِكَ قَالَ سَبِيوهُ: وَالنَّدْبَةُ يَلْزِمُهَا الْيَاءُ وَآوَا، لِأَنَّهُمْ يَحْتَطُّونَ⁽⁴⁾ وَيَذْعُونَ مَا قَدْ فَاتَ وَبَعْدَ عَنْهُمْ، وَمَعَ ذَلِكَ أَنَّ النَّدْبَةَ كَأَنَّهُمْ يَتَرَنَّمُونَ فِيهَا فَمَنْ ثُمَّ تَرَنَّمُوا الْمَدَّ، وَاحْتَقَا آخِرَ الْأَسْمَاءِ الْمَدَّ مَبَالِغَةً فِي التَّرَنُّمِ⁽⁵⁾.

إِنَّ النَّدْبَةَ تَقْتَضِي الْمَبَالِغَةَ فِي التَّرَنُّمِ وَالضَّجْرِ، عَمَّا يَفْرَضُ رَفْعُ الصَّوْتِ وَمَدُّهُ: جَاءَتْ مَدَّةُ النَّدْبَةِ لِإِظْهَارِ التَّمَجُّعِ؛ وَإِذْنَا بِنَتَاكَرِ الْخُطْبِ الْفَاجِعِ وَالْحَدِثِ الْوَاقِعِ⁽⁶⁾، وَلِذَلِكَ وَجَدْنَا أَبَا الْفَتْحِ يَذُولُ قِرَاءَةَ ابْنِ أَبِي لَيْلَى يَا وَيْلَتَا؛ وَأَصْلُهَا يَا وَيْلَتِي فَأَبْدَلَتْ الْيَاءُ الْآلِفَ؛ لِأَنَّهُ نَدَاءٌ فَهُوَ فِي مَوْضِعِ تَخْفِيفٍ⁽⁷⁾ وَقَالَ أَيْضًا فِي: 'وَوَادَى نُوحَ ابْنَاهُ: وَقَرَأَ أَبْنَاءُ مَدْدُودَةِ الْآلِفِ السَّدِيدِ عَلَى النَّدَاءِ، وَبَلَّغَنِي أَنَّهُ عَلَى التَّرْتِي [...] وَقَرَأَ السَّدِيدِ: 'أَبْنَاءُ' يُرِيدُ بِهَا النَّدْبَةَ وَهُوَ مَعْنَى قَوْلِهِمُ التَّرْتِي وَهُوَ عَلَى الْحِكَايَةِ: أَيِ قَالَ لَهُ: يَا ابْنَاهُ عَلَى النَّدْبَةِ وَلَوْ أَرَادَ حَقِيقَةَ النَّدْبَةِ لَمْ يَكُنْ يَدُ مِنْ أَحَدِ الْحَرْفَيْنِ: يَا ابْنَاهُ، أَوْ وَابْنَاهُ، كَقَوْلِكَ: وَآوَا زَيْدَاهُ وَيَا زَيْدَاهُ⁽⁸⁾.

وَيَرْتَفِعُ الصَّوْتُ كَذَلِكَ دَلَالَةً عَلَى الْإِنْكَارِ، وَهَذَا مَا أَنْتَبَهَ إِلَيْهِ أَبُو الْفَتْحِ فِي بَابِ (فِي حَرْفِ اللَّيْنِ الْمَجْهُولِ)، فَقَالَ: 'وَذَلِكَ مَدَّةُ الْإِنْكَارِ، نَحْوُ قَوْلِكَ فِي جَوَابٍ مِنْ قَالَ: رَأَيْتُ بِكَرًا: أَبْكَرِيهِ، وَفِي جَاءَ مُحَمَّدٌ: أَمْعَدْنِي، وَفِي مَرَّتَ عَلَى قَاسِمٍ: أَقَاسَمْنِي' وَذَلِكَ أَنَّكَ أَخَفَّتَ مَدَّةَ الْإِنْكَارِ وَهِيَ لَا مَحَالَةَ سَاكِنَةٌ [...] فَلِإِنْ قِيلَ: أَفْتَنَصَ فِي هَذِهِ الْمَدَّةِ عَلَى حَرْفٍ مَعِينٍ: الْآلِفُ أَوْ الْيَاءُ أَوْ الْوَآوُ؟ قِيلَ: لَمْ تَظْهَرْ فِي الْإِنْكَارِ عَلَى صُورَةٍ مَخْصُوصَةٍ فَيَقْطَعُ بِهَا عَلَيْهَا دُونَ أُخْتَيْهَا وَإِنَّمَا تَأْتِي تَابِعَةً لِمَا قَبْلُهَا، لَا تَرَكَ تَقُولُ فِي قَامَ عَمْرٌو: أَعْمَرُوهُ، وَفِي

ابن حني، أبو الفتح عثمان (1994) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص 55.

التلوم: التمكن و الانتظار.

س حني، أبو الفتح عثمان (1994) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص 247

يحتطون يذرون ويغضون

سبيوه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1991) كتاب سبيوه، ج. 2، ص 231.

س حني، أبو الفتح عثمان (1994) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص 213.

المصدر والجزم معهما، ص 213

انصر نفسه، ج. 1، ص 322-323

رأيت أحداً: أحدهما، وفي مررت بالرجل أكرجليه [...] غير أننا نقول إن أخلق الأحوال بها أن تكون ألفا من موضعين:

أحدهما: أن الإنكار مضاه للندبة، وذلك أنه موضع أريد فيه معنى الإنكار والتعجب، فمطل الصوت به وجعل ذلك أمانة لتناكره؛ كما جاءت مدة الندبة إظهاراً للتفجع؛ وإيداناً بتناكر الخطب الفاجع والحدث الواقع. فكما أن مدة الندبة ألف فكذلك ينبغي أن تكون مدة الإنكار ألفاً.

والآخر: أن الغرض في الموضعين جميعاً إنما هو مظل الصوت، ومده وتراخيه، والإبعاد فيه لمعنى الحادث هناك. وإذا كان الأمر كذلك فالألف أحق به دون اختيها؛ لأنها أمدهن صوتاً؛ وأنداهن، وأشدهن إبعاداً وأثأهن. فأما عجيتها تارة واوا، وأخرى ياء فثان لحالها، وعن ضرورة دعت إلى ذلك، لوقوع الضمة والكسرة قبلها ولولا ذلك لما كانت إلا ألفاً أبداً.

[...] والمعنى الجامع بينهما أنك مع إنكارك للأمر مستثبت، ولذلك قدمت في أول كلامك همزة الاستفهام. فكما تقول في جواب رأيت زيدا: من زيدا؟ كذلك قلت في جواب جاءني عمر: أعمره⁽¹⁾.

وتقتضي الدلالة على الوعيد والإغلاظ غمطاً تنغيماً خاصاً يوظف الإشباع⁽²⁾، بينما يحيل التلبث على الكلمات والتثبت فيها والإشباع لها أو المماثلة عليها على معنى القسم والرجوع إلى الحق، في حين تستفاد من ترك الإشباع واعتماد الاختلاس معان ومقاصد أخرى من قبيل الخبر، والتهوان... هذا ما نستنتجه إذا ما استرجعنا نص ابن جني⁽³⁾ وهو ما يتيح لنا أن نلاحظ أن:

- لفظ الله بنغمة مستوية وسريعة لا تفيد التوكيد، وهي لغو في الأيمان.
- لفظ الله بنغمة صاعدة وممدودة تفيد معنى القسم المؤكد، فهي إيمان مغلفة.
- (بلى) بإطالة الإقامة عليها تفيد الرجوع إلى الحق في نحو قوله تعالى: أأست بريكم؟ قالوا: بلى⁽⁴⁾.

وتبرز الوظيفة الدلالية للتنعيم من خلال تحويله للمعاني والدلالات أو ما سماه ابن جني تقوية المعنى في النفس، وقلبه تماماً وهذا ما نقف عليه في قوله: وعلى ذكر طول الأصوات وقصرها لقوة المعاني المعبر بها عن وضعها ما يحكى أن رجلاً ضرب ابناً له، فقالت له أمه: لا تضربه، ليس هو ابنك؛ فرفعها إلى القاضي فقال: هذا ابني عندي، وهذه أمه تذكر أنه ليس مني. فقالت المرأة: ليس الأمر على ما ذكره، وإنما أخذ يضرب ابنه فقلت له: لا تضربه ليس هو ابنك [ابنك]، ومدت فتحة النون جداً، فقال الرجل: والله ما

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 154 - 156.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 259.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج. 2، ص. 208 - 209.

(4) البائي، أحمد (2003): التنعيم عند ابن جني، ص. 13.

قال منه هذا الطويل الطويل⁽¹⁾. فما فهمه الأب من خلال تنعيم معين، رفضته زوجته أمام القاضي، مدعية تنعيمها عن طريق مد فتحة النون ومطل الصوت بها إنما هو دلالة على تنعيمها له على ضربه الطويل الشديد لابتئاما، فأقسم بحضرة القاضي نافيا هذا الطول وهذه القسوة، أي هذا التنعيم: والله ما كان هذا طويلا طويلا. فوضع تنعيم الطول على كلمة الله، ولقطعي الطويل الطويل، وهذا يعني أنه ينبغي أن يكون ضربه طويلا وشديدا إلى هذا الحد الذي أشارت إليه الزوجة من خلال تنعيمها بمد فتحة نون ابنك ومطل صوت بها. وبهذا تتبين الخطورة الدلالية للتنعيم؛ إذ يوازي عبارات كاملة، وتترتب عليه أحكام ومواقف حاسمة إذا تعلق الأمر بالنص القرآني.

وفي النص الموالي جعل أبو الفتح الأصوات مرهونة بدلالاتها، وهذا كقول السابق: ألمعاني تعجب بالألفاظ: وإذا كان جميع ما أوردها ونحوها استطلناه فحذفناه يدل أن الأصوات تابعة للمعاني فمضى تحت قوت، ومضى ضعفت ضعفت [...] علمت أن قراءة من قرأ: يا حسرة على العباد بالهاء ساكنة إنما هو تحقير المعنى في النفس، وذلك أنه في موضع وعظ وتنبيه، وإيقاظ وتحذير، فطال الوقوف على الهاء كما يحفظه المستعظم للأمر المتعجب منه، الدال على أنه قد بهر، وملك عليه لفظه وخاطره⁽²⁾. فدلالات الرفع والتنبيه، والإيقاظ والتحذير تستلزم التنعيم بطول الوقوف على الهاء لتقوية المعنى في النفس مثل لزومه في الاستعظام والتعجب والانبهار.

ويقوم التنعيم بوظيفته الدلالية أيضا من خلال تنويع الأنماط التنعيمية للبنية التركيبية الواحدة؛ هذا درج القدماء على تصنيف الاستفهام إلى أصناف عديدة، منها دلالات بمعنى الخبر، وأخرى بمعنى الإنشاء. فاما التي بمعنى الخبر فيدخل تحتها: النفسي، والإثبات، والافتخار والتوبيخ، والعتاب، والتكثير، والتفجع... ويدخل في نطاق تلك التي بمعنى الإنشاء: الأمر والنهي، والتحذير، والتنبيه، والترغيب، والتمني، والدعاء، والتعجب، والتهكم، والتحقير...⁽³⁾ وهذا يعني بتصوير الفيومي (1991): أن المعنى الذي في أصله يفاد يؤدي بواسطة الجملة الاستفهامية يؤديه أحيانا بالقالب التركيبي للجملة الخبرية وكذلك حتى الذي يؤدي بواسطة الجملة الخبرية يؤديه أحيانا بالجملة الاستفهامية، ولا ضير في ذلك ما دام تنعيم والأداء قرينة دالة ومفصحة عن الغرض، وشأنه في ذلك شأن العلامات الإعرابية فكما أن الإعراب يسبح للكلمة حرية الحركة داخل الجملة، فتتقدم تارة وتتأخر أخرى دون إخلال بالمعنى، كذلك قرينة الأداء

ابن جني. أبو الفتح عثمان (1994): المحصب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 210.

المصدر والجزء نفسه، ص. 210.

انظر إليها مجمعة، مقرونة بالأمثلة التوضيحية في: الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج 2، ص.

329 وما بعدها، والنسبوتي، جلال الدين (1973): الإقناع في علوم القرآن، ج 2، ص. 79 - 81

تتيح للمتكلم الخروج عن الأسلوب المعتاد في إثباته غرضه وتوضيح مقصوده إلى الأسلوب المقابل له أو الموضوع لإفادة دلالة أخرى

فالعرب لو لم يعملوا على الأداء قرينة دالة ومفصحة عن المعنى لما ساء هذا ولا كان مذهبهم في الكلام⁽¹⁾

وسنقدم فيما يلي نماذج تبرز دور التنغيم في خروج الاستفهام إلى تلك الدلالات، مما فيها تدلّ المنافية المعناه:

فما جاء بأسلوب الاستفهام ومعناه التسوية، وهي من معاني الخبر بحسب الزركشي والسيوطي قوله تعالى: ﴿أَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ؟﴾⁽²⁾. قال فيها ابن عطية: لفظه لفظ الاستفهام ومعناه الخبر وإنما جرى عليه لفظ الاستفهام لأن فيه التسوية التي هي في الاستفهام، ألا ترى أنك إذا قلت خبراً: سو علي أقمّت أم قعدت أم ذهبت؟ وإذا قلت مستفهماً: أخرج زيد أم قام؟ فقد استوى الأمران عندك، هذا في الخبر، وهذان في الاستفهام، وعدم علم أحدهما بعينه، فلما عممتما التسوية جرى على الخبر لفظ الاستفهام لمشاركته إياه في الإيهام، وكل استفهام تسوية، وإن لم يكن تسوية استفهاماً، انتهى كلامه. وهب حسن، إلا أن في أوله مناقشة، وهو قوله ﴿أَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ؟﴾ لفظه لفظ الاستفهام، ومعناه الخبر، وليس كذلك لأن هذا الذي صورته صورة الاستفهام ليس معناه الخبر لأنه مقدر بالمفرد إما مبتدأ وخبره سواء أو بالعكس، أو فاعل سواء لكون سواء وحده خبراً لأن، وعلى هذه التقادير كلها ليس معناه معنى الخبر وإنما سواء، وما بعده إذا كان خبراً أو مبتدأ معناه الخبر. ولغة تميم تخفيف الهمزتين في نحو أأنذرتهم، وبه قرأ الكوفيون، وابن ذكوان، وهو الأصل. وأهل الحجاز لا يرون الجمع بينهما طلب للتخفيف، فقرأ الحريمان، وأبو عمرو، وهشام: بتحقيق الأولى وتسهيل الثانية، إلا أن أبا عمرو، وقالون، وإسماعيل بن جعفر، عن نافع، وهشام يدخلون بينهما ألفاً، وابن كثير لا يدخل. وروي تحقيقاً عن هشام وإدخال ألف بينهما، وهي قراءة ابن عباس، وابن أبي إسحاق، وروي عن ورش، كابن كثير، وكفالور وإبدال الهمزة الثانية ألفاً فيلتي ساكنان على غير حدتهما عند البصريين، وقد أنكر هذه القراءة الزخشرى، وزعم أن ذلك لحن وخروج عن كلام العرب من وجهين. أحدهما: الجمع بين ساكنين على غير حده الثاني: إن طريق تخفيف الهمزة الساكنة، وما قاله هو مذهب المصريين، وقد أجاز الكوفيون الجمع بين الساكنين على غير الحد الذي أجازوه البصريون وقراءة ورش صحيحة النقل لا تدفع باختيار المذاهب ولكر

⁽¹⁾ الفيومي، أحمد عبد التواب (1991) أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص 191

⁽²⁾ سورة البقرة، آ 6

عادة هذا الرجل إساءة الأدب على أهل الأداء ونقله القرآن⁽¹⁾. فالخلاف الذي ذكره أبو حيان خلاف شكلي ما دامت التسوية جزءاً من الخبر.

وقال الفارسي قوله تعالى ﴿سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ﴾ لفظه لفظ الاستفهام ومعناه الخبر، ومثل ذلك قوله ما أبالي أشهدت أم غبت، وما أدري أقبلت أم أدبرت. وإنما جرى عليه لفظ الاستفهام؛ ألا ترى أنك إذا استفهمت فقلت: أخرج زيد أم قام؟ فقد استوى الأمر أن عندك في الاستفهام وعدم علم أحدهما بعينه؛ كما أنك إذا أخبرت فقلت: سواء علي أعددت أم ذهبت فقد سويت الأمرين.

عليك؛ فلما عمتها التسوية جرى على هذا الخبر لفظ الاستفهام؛ لمشاركته له في الإبهام. فكل استفهام تسوية وإن لم يكن كل تسوية استفهاماً⁽²⁾.

ومما جاء على أسلوب الاستفهام ودلالته التقرير، رغم أن التقرير ضرب من الخبر، وذلك ضد الاستفهام⁽³⁾، قوله تعالى: (أأنتم)⁽⁴⁾. قال الفارسي: ومعنى الاستفهام في: أنتم، تقرير⁽⁵⁾. وأضاف الفارسي في سياق حديثه عن قوله تعالى: (وإذ وعدنا)⁽⁶⁾ وقوله: (وعدناكم)⁽⁷⁾: أنشد أبو عبيد:

أنوعدني وراء بني رماح كذبت لتقصصن بملأك دوني

إن قلت: إن التأكيد واقع في الاستفهام، والاستفهام لا يحتمل الصدق ولا الكذب، فإن هذا الاستفهام تقرير، والتقرير عندهم مثل الخبر⁽⁸⁾ أي حملك المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده⁽⁹⁾.

نقل عن أبي حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 1، ص. 174-175.

الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983)، الحجة في علل القراءات السبع، ج. 1، ص. 198.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 463.

سورة آل عمران، آ. 66.

الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): الحجة في علل القراءات السبع، ج. 2، ص. 270.

سورة الفرق، آ. 51.

سورة طه، آ. 80.

الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): الحجة في علل القراءات السبع، ج. 2، ص. 48.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 344.

وقال ابن خالويه: قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ﴾⁽¹⁾ الألف ألف تقرير في لفظ الاستفهام⁽²⁾ وقال في قوله تعالى: ﴿فَمَا يُكَذِّبُكَ﴾⁽³⁾ ما لفظه استفهام ومعناه التقرير⁽⁴⁾. وكذلك ﴿أَلَيْسَ اللَّهُ﴾⁽⁵⁾ الألف ألف تقرير في لفظ الاستفهام⁽⁶⁾. وذلك كقوله عز وجل: ﴿ءَاللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ﴾⁽⁷⁾ ﴿ءَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ﴾⁽⁸⁾ أي لم يأذن لكم، ولم تقل للناس: اتحدوني وأمي إلهين⁽⁹⁾، وقوله سبحانه: ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾⁽¹⁰⁾ أي أنا كذلك⁽¹¹⁾.

ومما ورد بصيغة الاستفهام ومعناه الإنكار قوله تعالى: ﴿قَالَ لَذَا هَذَا رَبِّي﴾⁽¹²⁾ قال الرازي في وجه من وجوه تفسير هذه الآية: أن المراد منه الاستفهام على سبيل الإنكار إلا أنه أسقط حرف الاستفهام استغناء عنه لدلالة الكلام عليه⁽¹³⁾. والمقصود بدلالة الكلام هو التنعيم، وقال الزركشي في الاستفهام الذي يكون بمعنى الخبر: هو ضربان: أحدهما نفي، وإثبات، فالوارد للنفي يسمى استفهام إنكار، والوارد للإثبات يسمى استفهام تقرير؛ لأنه يطلب بالأول إنكار المخاطب، وبالثاني لإقراره به.

-
- (1) سورة الفيل، آ: 1.
(2) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 188، وانظر ص. 119، و124.
(3) سورة التين، آ: 7.
(4) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 131.
(5) سورة التين، آ: 8.
(6) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 132.
(7) سورة يونس، آ: 59.
(8) سورة المائدة، آ: 116.
(9) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983)، الخصائص، ج. 2، ص. 464، وج. 3، ص. 269.
(10) سورة الأعراف، آ: 172.
(11) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 269.
(12) سورة الأنعام، آ: 77.
(13) الرازي، فخر الدين (1995): تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 13، ص. 52.

فالأول [أي استفهام الإنكار] المعنى فيه على أن ما بعد الأداة منفي. ولذلك تصحبه إلا. كقوله تعالى: ﴿فَهَلْ يُهْلِكُ إِلَّا الْقَوْمَ الْفَاسِقُونَ﴾⁽¹⁾ وقوله تعالى: ﴿وَهَلْ يُجْزَى إِلَّا الْكُفُّورُ﴾⁽²⁾ ويعطف عليه المنفي. كقوله تعالى: ﴿فَمَنْ يَهْدِي مَنْ أَضَلَّ اللَّهُ وَمَا لَهُمْ مِنْ نَاصِرِينَ﴾⁽³⁾، أي لا يهدي؛ وهو كثير.

ومنه ﴿أَفَأَنْتَ تُنْفِذُ مَنْ فِي النَّارِ﴾⁽⁴⁾، أي: لست تنفذ من في النار.

﴿أَفَأَنْتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَّى يَكُونُوا مُؤْمِنِينَ﴾⁽⁵⁾

﴿أَفَقَرَّ اللَّهُ أَبْتَنِي حَكَمًا﴾⁽⁶⁾⁽⁷⁾

وفي قوله تعالى: ﴿هَلْ يَنْظُرُونَ﴾⁽⁸⁾ يقول العكبري: كلفه لفظ الاستفهام ومعناه النفي⁽⁹⁾.

وفي قوله تعالى: ﴿وَلَا تُؤْمِنُوا إِلَّا لِمَنْ تَبِعَ دِينَكُمْ قُلْ إِنْ آلِهْدَىٰ هُدَىٰ اللَّهِ أَنْ يُؤْتَىٰ أَحَدٌ مِثْلَ مَا أُوتِيتُمْ أَوْ يُحَاجُّوكُمْ عِنْدَ رَبِّكُمْ قُلْ إِنْ أَلْفَضَّلَ بِيَدِ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ

وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾⁽¹⁰⁾، قال القيسي: فإما من مده واستفهم وهي قراءة ابن كثير فإنه أتى به على معنى الإنكار من اليهود أن يؤتى أحد مثل ما أوتوا حكاية عنهم [...] فهو في التمثيل بمنزلة أزيد ضربته ويجوز أن تكون أن في موضع نصب وهو الاختيار كما كان في قولك أزيداً ضربته النصب الاختيار

سورة الأحقاف، آ: 35.

سورة سبأ، آ: 17.

سورة الروم، آ: 29.

سورة الزمر، آ: 19.

سورة يونس، آ: 99.

سورة الأنعام، آ: 114.

الزركشي. بدر الدين محمد بن عبد الله (1988). البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 341.

سورة البقرة، آ: 210

العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986). إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص 97

سورة آل عمران، آ. 73

الاختيار لأن الاستفهام عن الفعل فتصمر فعلا بين ألف وبين أن تفسيره أن يدعو أن يؤتى أحد مثل ما أوتيتهم وأنشيعون وأنذكرون ونحوه مما دل عليه الإنكار الذي قصدوا إليه بلفظ الاستفهام. ودل على قصدهم لهذا المعنى قوله تعالى عنهم فيما قالوا لأصحابهم أنحدوهم بما فتح الله عليكم يعنون أنحدوهم المسلمين بما وجدتم من صفة نبيهم في كتابكم ليحاجوكم به عند ربكم واحد في قرء من مد بمعنى واحد⁽¹⁾.

وقال ابن خالويه في قوله تعالى: ﴿وَهَلْ تُخْزَىٰ إِلَّا الْكَفُورُ﴾⁽²⁾ وهل في هذا الموضع بمعنى الجحد، كقولك: ما يمازى إلا الكفور. قال الشاعر:

فهل أنتم إلا أخونا فتحزبوا علينا إذا نابت علينا النوايب⁽³⁾

والجحد هو الإنكار مع العلم بالأمر. قال أبو حيان الأندلسي في ﴿وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ﴾: «وقال قتادة: هذا منه على جهة الإنكار عليه أن تكون نعمة، كأنه يقول: أوبصيح لك أن تعته عليّ نعمة ترك قلبي من أجل أنك ظلمت بني إسرائيل وقتلتهم؟ أي ليست بنعمة، لأن الواجب كان أن تقتلي ولا تقتلهم ولا تستعبدهم بالقتل والخدمة وغير ذلك. وقرأ الضحاك: وتلك نعمة ما لك أن تمنها. وهذه قراءة تؤيد هذا التأويل، وهذا التأويل فيه مخالفة لفرعون ونقض كلامه كله والقول الأول فيه إنصاف واعتراف. وقال الأخفش: والفراء: قبل الواو همزة استفهام يراد به الإنكار، وحذفت للدلالة المعنى عليها، ورده النحاس بأنها لا تحذف، لأنها حرف يحدث معها معنى، إلا إن كان في الكلام أم لا خلاف في ذلك إلا شيئا، قال الفراء من أنه يجوز حذفها مع أفعال الشك، وحكى: ترى زيدا منطلقا، بمعنى ألا ترى؟⁽⁴⁾ ولا شك أن التنغيم كاف للدلالة على معنى الإنكار.

⁽¹⁾ القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): مشكل إعراب القرآن، ج. 1، ص. 163 - 164.

⁽²⁾ سورة ميثاء: 17.

⁽³⁾ ابن خالويه، أبو عبد الله، الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 218.

⁽⁴⁾ سورة الشعراء: 22.

⁽⁵⁾ أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج. 7، ص. 11.

ومما جاء على أسلوب الاستفهام ودلالته التعجب: ﴿فَكَيْفَ كَانَ عِقَابِ﴾⁽¹⁾ يقول أبو حيان وفي قوله. (فكيف كان عقاب؟) استفهام معناه التعجب بما حل، وفي ضمعه وعبد معاصري الرسول ﷺ من الكفار⁽²⁾. وقال البيضاوي: فكيف كان عقاب؛ فإنكم تمرّون على ديارهم وترون أثره وهو تقرير فيه تعجب⁽³⁾. وقال الفراء في قوله تعالى: ﴿كَيْفَ يَكُونُ لِلْمُشْرِكِينَ عَهْدٌ عِنْدَ اللَّهِ وَعِنْدَ رَسُولِهِ﴾⁽⁴⁾ إن قوله ذاك: على التعجب؛ كما تقول: كيف يستبقى مثلك؛ أي لا ينبغي أن يستبقى⁽⁵⁾. إن التنغيم يحول الاستفهام إلى معنى التعجب، على الرغم من أن التعجب ضرب من الخبر⁽⁶⁾.

ومما ورد بأسلوب استفهامي ولكن على دلالة التوبيخ: قوله تعالى: ﴿أَنْ يُؤْتَىٰ أَحَدٌ﴾⁽⁷⁾. قال ابن خالويه: قرأ ابن كثير وحده: ﴿أَنْ يُؤْتَىٰ﴾ على الاستفهام في اللفظ، وهو تقرير وتوبيخ⁽⁸⁾. وقال ابن خالويه: في قوله تعالى: ﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ﴾⁽⁹⁾ لفظه لفظ الاستفهام ومعناه التوبيخ⁽¹⁰⁾. وقال الفراء في قوله تعالى: ﴿أَذْهَبْتُمْ طَيِّبَاتِكُمْ﴾⁽¹¹⁾: قرأها الأعمش وعاصم ونافع المدني بغير استفهام، وقرأها الحسن وأبو جعفر المدني بالاستفهام: أذهبتم، والعرب تستفهم بالتوبيخ ولا تستفهم فيقولون: ذهب ففعلت وفعلت، ويقولون: أذهب ففعلت وفعلت، وكل صواب⁽¹²⁾.

(1) سورة الرعد، آ: 32.

(2) أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001): تفسير البحر المحيط، ج 5، ص. 384.

(3) البيضاوي (1996): تفسير البيضاوي، ج. 5، ص. 84.

(4) سورة التوبة، آ: 7.

(5) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 423.

(6) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 269.

(7) سورة آل عمران، آ: 73.

(8) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 1، ص. 114.

(9) سورة النبا، آ: 1.

(10) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 430، وانظر كذلك

صه: ج. 1، ص. 201، وج. 2، ص. 253، وج. 2، ص. 305.

(11) سورة الأحقاف، آ: 20.

(12) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 3، ص. 54.

قال ابن خالويه: ﴿أَفَلَا يَنْظُرُونَ﴾⁽¹⁾ الألف ألف توبيخ في لفظ الاستفهام⁽²⁾. وقال العكبري: ﴿أَفَلَا تَعْقِلُونَ﴾⁽³⁾: استفهام في معنى التوبيخ⁽⁴⁾.

وعن الرازي أن قوله تعالى ﴿فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ﴾⁽⁵⁾ استفهام بمعنى التوبيخ معناه: أفص. أن لن نقدر عليه عن ابن زيد⁽⁶⁾ وهو يحمل هذه الدلالة رغم غياب الأداة، وهذا يشجعنا على القول: إن من يحمل الدلالة هو التنظيم لا الأداة.

ومما ورد بالاستفهام ودل على التعظيم: قوله تعالى: ﴿أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرَارٍ مَكْنُتِهِمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ تُمِكنْ لَهُمْ﴾⁽⁷⁾ قال العكبري: قوله تعالى: ﴿وَكَمْ أَهْلَكْنَا﴾: كم استفهام بمعنى التعظيم⁽⁸⁾.

ومما جاء بصيغة الاستفهام للدلالة على التهكم والاستهزاء: نحو قوله تعالى: ﴿أَصَلَوْتُمْ تَأْمُرُكَ أَنْ تَتْرَكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَأَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ﴾⁽⁹⁾ حيث يسأل القرءاء نبيهم شعيباً ساخرين منه، وفي قوله تعالى: ﴿فَرَاغَ إِلَى إِلَهِهِمْ فَقَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ﴾⁽¹⁰⁾ مَا لَكُمْ لَا تَنْطِقُونَ.

(1) سورة الغاشية، آ: 17.

(2) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 69، وانظر كسب المصدر ذاته، ص. 75، و158، و189.

(3) سورة البقرة، آ: 44.

(4) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 41.

(5) سورة الأنبياء، آ: 87.

(6) الرازي، مخر الدين (1995) تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج 22، ص 216.

(7) سورة الأنعام، آ: 6.

(8) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص 242.

(9) سورة هود، آ: 87.

(10) سورة الصافات، آ 91 - 92.

يسخر إبراهيم من آلهة قومه موظفا تركيب الاستفهام، مع تنعيم التهكم والاستهزاء.

ومما دل على التعجب بتركيب الاستفهام قال ابن خالويه في قوله تعالى ﴿وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْعَقَبَةُ﴾⁽¹⁾ ﴿وَمَا أَدْرَاكَ﴾ ما تعجب في لفظ الاستفهام [...] وكل ما في كتاب الله عز وجل مثل ﴿الْحَاقَّةُ﴾⁽²⁾ ﴿مَا الْحَاقَّةُ﴾⁽³⁾ ﴿الْقَارِعَةُ﴾⁽⁴⁾ ﴿مَا الْقَارِعَةُ﴾⁽⁵⁾ فكله لفظ الاستفهام ومعناه التعجب⁽⁶⁾. وقال ابن خالويه في قوله تعالى: (وَمَا أَدْرَاكَ مَا يَوْمَئِذٍ) (ماهي) ما استفهام لفظا ومعناه التعجب⁽⁷⁾. يقول أبو الفتح في (باب في نقض الأوضاع إذا ضامها طارئ عليها): من ذلك لفظ الاستفهام إذا ضامته معنى التعجب استحالة خبرا. وذلك قولك: مررت برجل أي رجل. فانت الآن غير بتناهي الرجل في الفضل، ولست مستفهما، وكذلك مررت برجل أيما رجل؛ لأن ما زائدة. وإنما كذلك لأن أصل الاستفهام الخبر، والتعجب ضرب من الخبر، فكأن التعجب لما طرأ على الاستفهام إنما أعاده إلى أصله: من الخبرية⁽⁸⁾. إن التنعيم هو سبيل تضام الاستفهام والتعجب، وذلك بتوظيف نطاق تنغمي هابط.

ومما دل على التضجع رغم وروده في صورة استفهامية: نحو: (مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا)⁽⁹⁾.

ومما جاء بأسلوب الاستفهام مع الدلالة على الاسترشاد: قوله تعالى: (اتَّجَعَلْ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْلِفُ الدِّمَاءَ وَتَحْنُ تُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَتُقَدِّسُ لَكَ)⁽¹⁰⁾ قال العكبري: (اتَّجَعَلْ) الهمة للاسترشاد: أي اتَّجَعَلْ فيها من يفسد كمن كان فيها من قبل⁽¹¹⁾.

سورة البلد، آ 12.

سورة الحاقة، آ 2-1.

سورة القارعة، آ 2-1.

ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت.): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 90-91.

سورة القارعة، آ 10.

ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت.): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 164.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 269.

سورة الكهف، آ 49.

سورة القرفة، آ 30.

العكبري، أبو البقاء عبد الله بن حسين (1986) إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن.

ص 35

وبما جاء بلفظ الاستفهام ومعناه الخبر المحض قوله عز وجل (هل أتى على الإنسان حيناً من الدهر)⁽¹⁾ فهل بمعنى قد، أي قد أتى عليه ذلك ولعل خروج الاستفهام إلى معنى الخبر من أن مفارقت التثنية لأهم معنيين متدافعين⁽²⁾، بل قد يحمل أسلوب الاستفهام أكثر من دلالة، وما ذلك

التعجب والتوبيخ يقول الفراء 'وقوله' (كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتاً)⁽³⁾ عسى وجه التعجب والتوبيخ؛ أي ويحكم كيف تكفرون!⁽⁴⁾ وقال الفراء 'في قوله تعالى' (اتخذناهم سخرية)⁽⁵⁾ فـ أصحاب عبد الله بغير استفهام، واستفهام الحسن وعاصم وأهل المدينة، وهو من الاستفهام لـ معناه التعجب والتوبيخ فهو يجوز بالاستفهام وطرحه⁽⁶⁾. وما من شك أن التثنية هو الفاصل في كل ذلك.

التعظيم والتعجب: قوله تعالى: الحاقة ما الحاقة الحاقة ابتداء وما ابتداء ثان وما بمعنى الاستفهام الذي معناه التعظيم والتعجب والحاقة الثانية خبر ما وما وخبرها خبر عن الحاقة الأولى وجزاء تكون الجملة خبراً عنها ولا ضمير فيها يعود على المبتدأ لأنها محمولة على معنى الحاقة ما أعظمها وأمرها وقيل المعنى الحاقة ما هي على التعظيم لأمرها ثم أظهر الاسم ليكون أبين في التعظيم وما مضى ذكر هذا في الواقعة ومثله القارعة ما القارعة قوله وما أدراك ما الحاقة ما ابتداء وما التثنية ابتداء ثان والحاقة خبره والجملة في موضع نصب بإدراك وأدراك وما اتصل به خبر عن ما الأول وفي أدراك ضمير فاعل يعود على ما الأول وما الأولى والثانية استفهام فلذلك لم يعمل أدراك في الثانية وعمل في الجملة وهما استفهام فيهما معنى التعظيم والتعجب⁽⁷⁾.

التقرير والتثنية: قال ابن خالويه في قوله تعالى: ﴿أَرَأَيْتَ﴾⁽⁸⁾: أألف ألف تقرير وتثنية في استفهام⁽⁹⁾. ولا شك أن تلك المعاني يعكسها الأداء من خلال النطاقات التثنيمة.

1. سورة الإنسان، آ. 1

2. ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 462.

3. ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 165.

4. سورة البقرة، آ: 28.

5. الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 23.

6. سورة ص، آ. 63.

7. الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 2، ص. 411.

8. القيسي، مكّي بن أبي طالب (1405هـ). مشكل إعراب القرآن، ج. 2، ص. 753.

9. سورة الماعون، آ. 1.

10. ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 201.

التقرير والتوبيخ: يقول النحاس في قوله تعالى: ﴿وَمَنْ يَرْغَبْ عَنْ مِلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ﴾⁽¹⁾. ومن ابتداء وهو اسم تام في الاستفهام والجازة (يرغب) فعل مستقبل في موضع الخبر وهو تقرير وتوبيخ وقع فيه معنى النفي أي ما يرغب ﴿عَنْ مِلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ﴾⁽²⁾.

الإثبات مع العتاب: يقول الزركشي: كقوله تعالى: ﴿أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ﴾⁽³⁾ قال ابن مسعود: ما كان بين إسلامنا وبين أن عاتبنا الله بهذه الآية إلا أربع سنين. وما أطف ما عاتب الله به خير خلقه بقوله تعالى: ﴿عَفَا اللَّهُ عَنْكَ لِمَ أَذِنْتَ لَهُمْ﴾⁽⁴⁾.

الدلالة على التقرع والتهديد: ثم أخذتهم بالعذاب الذي أنزلته بهم (فَكَيْفَ كَانَ عِقَابِ)⁽⁶⁾ الاستفهام للتقرع والتهديد أي كيف كان عقابي هؤلاء الكفار الذين استهزؤا بالرسول فأمليت لهم ثم أخذتهم⁽⁷⁾. وبالجمله ليس في القرآن استفهام خالص بل كل استفهام تتلبس به معاني أخرى. وفي هذا الصدد يقول ابن خالويه: «ولا يكون في القرآن استفهام، لأن الاستفهام استعمال ما لا يعلم والله تعالى يعلم الأشياء قبل كونها فإذا ورد عليك لفظ من ذلك فلا تخلو من أن يكون توبيخاً أو تقريراً، أو تعجباً أو تسوية أو إيجاباً أو أمراً»⁽⁸⁾. وقد طرح السيوطي سؤال: هل يقال إن معنى الاستفهام في هذه الأشياء موجود وانضم إليه معنى آخر أو تجرد عن الاستفهام بالكلية؟ فأجاب بعد نقص:

سورة البقرة: آ. 131.

النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل (1977): إعراب القرآن، ج. 1، ص. 214.

سورة الحديد، آ. 16.

سورة التوبة، آ. 43.

أزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988) البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 348.

سورة الرعد، آ. 32.

أشوكاني، محمد بن عيسى بن محمد (د.ت) فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج. 3، ص.

84

ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 320-321.

ويظهر بالتأمل بقاء معنى الاستفهام مع كل أمر من الأمور المذكورة⁽¹⁾. وما من شك أن كل خروج دلالي يواكبه تغير على مستوى الأداء والتنظيم؛ فما جاء بصيغة الاستفهام ومعناه التقرير له أم ص تنعيمية تختلف عما جاء بالصيغة التركيبية ذاتها، ولكن بمعنى التعجب، أو التوبيخ.. فلذلك معنى خاص أنماط خاصة. ولذلك حق لابن جني أن يقول: وأعلم أنه ليس شيء يخرج عن بابه إلى غير إلا الأمر قد كان وهو على بابه ملاحظا له، وعلى صدد من الهجوم عليه⁽²⁾ ولا يقتصر الخروج الدلالي على الاستفهام فحسب، بل يتعداه إلى أساليب أخرى، وذلك بتوظيف قرينة التنظيم، ومن ذلك:

- الدلالة على النهي وذلك بقالب تركيبي عبري رغم أن النهي من الأساليب الإنشائية قال أبو حيان الأندلسي في «فَلَا يُسْرِفُ فِي الْقَتْلِ»⁽³⁾: «فلا يسرف» بضم الفاء على الخبر، ومعناه النهي وقد يأتي الأمر والنهي بلفظ الخبر. وقال ابن عطية في الاحتجاج بأبي مسلم في القراءة نظر وفي قراءة أبي فلا تسرفوا في القتل إن ولي المقتول كان منصورا انتهى⁽⁴⁾.

- ومن هذا القبيل أيضا ما جاء بأسلوب الخبر ومعناه الأمر: كقوله عز وجل: «تُؤْمِنُونَ بِآيَةِ وَرَسُولِهِ»⁽⁵⁾ قال ابن جني: فهذا في معنى قوله آمنوا ألا تراه أجابه بقوله عز وجل يغفر لكم ذنوبكم ويدخلكم جنات؛ فهذا معناه آمنوا يغفر لكم ذنوبكم، كما تقول إن تؤمنوا يغفر لكم ذنوبكم⁽⁶⁾.

١- السيوطي، جلال الدين (1973): الإتيان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 80-81.

2- ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 464.

3- سورة الإسراء، آ. 33.

4- أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (2001) تفسير البحر المحيط، ج. 6، ص. 31.

5- سورة الصفا، آ. 11.

6- ابن جني، أبو الفتح عثمان (1954): المتصرف، ج. 1، ص. 318.

وعكسه الدلالة على الخبر بأسلوب الأمر. كقوله عز وجل: ﴿أَسْمِعْ يَسْمِعْ وَأَبْصِرْ﴾⁽¹⁾ بمعنى ما أسمعهم وما أبصرهم وقوله سبحانه: ﴿قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدًّا﴾⁽²⁾ أي فيمد له الرحمن مدا، أو فليمدن الرحمن مدا⁽³⁾.

ونؤكد أن ما أسلوبه الأمر ومعناه الخبر له نطاق تنغيמי يختلف اختلافا تاما عما أسلوبه ودلالته الأمر، وما لفظه الخبر ومعناه الأمر - أي عكس السابق - له نطاق أدائي تنغيمي يختلف اختلافا بيشا عما لفظه ومعناه الخبر.

فكل نوع من هذين النوعين له قالب تنغيمي خاص فما لفظه الأمر ومعناه الخبر يؤدي بنغمة قريبة من نغمة الجمل الأمرية المحضة التي توحى بنوع من الثقل على النفس ولكنه منخفض الدرجة، وأقرب ما يكون إلى اللوم أو العتاب، وهذا مغزى إبرازها والتعبير عنها بهذا القالب اللفظي أو التركيبي، وأما ما لفظه الخبر ومعناه الأمر فيؤدي بنغمة قريبة من نغمة الجمل التي أريد بها مجرد الأخبار فنغمتها صاعدة وفوق نغمة المستوية قليلا⁽⁴⁾.

الدلالة على الاستفهام بقالب تركيبي ندائي: يقول الرازي في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ أَذِّنْ مُّؤَذِّنٌ آيَاتِهَا أَلْعِمُكُمْ لَسْرِيُونَ﴾⁽⁵⁾ ذلك المؤذن ربما ذكر ذلك النداء على سبيل الاستفهام، وعلى هذا التقدير يخرج عن أن يكون كذبا⁽⁶⁾. فبهذا التنغيم لا يكون يوسف كذبا اتهام العير بسرقة صواع الملك.

ومن ذلك أن يكون الأسلوب خبرا ويدل على النهي: قال العكبري في قوله تعالى: (لا تضار)⁽⁷⁾: ورفع لأن لفظه لفظ الخبر، ومعناه النهي⁽⁸⁾.

(1) سورة مريم، آ: 38.

(2) السورة نفسها، آ: 75.

(3) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1954): المصنف، ج. 1، ص. 317.

(4) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991): أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 195.

(5) سورة يوسف، آ: 70.

(6) الرازي، فخر الدين (1995) تفسير الفخر الرازي: المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج. 1، ص 183

(7) سورة البقرة، آ: 233

(8) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986) إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص 104.

ومجمل القول إن الكثير من أساليب الاستفهام والخبر والتوكيد والتداء والإثبات والتنفي - من معانيها الأصمية لتتلبث نطقات تنعيمية جديدة استجابة لمعاني جديدة، ولقد تنه أصحاب الدرس - لقرآنية إلى ذلك. ومنهم الزجاج الذي أفرد في كتاب إعراب القرآن، المنسوب إليه للظاهرة باب سمى (هذا باب ما جاء في التنزيل وقد حل فيه اللفظ على المعنى وحكم عليه بما يحكم على معناه لا غير اللفظ)^(١). ولم يذكر فيه. ولهذا جاء ﴿أَلَيْسَ مِنْكُمْ رَجُلٌ زَمِيذٌ﴾^(٢)، بخلاف قوله ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكَ﴾ قَالَُوا بَلَىٰ ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾ قَالَُوا بَلَىٰ^(٣)

فجاء الاختلاف في الآيتين؛ كما جاء الرفع والنصب في المسألة فحمل مرة على الإثبات، وأخرى على التنفي.

ومن ذلك قوله: ﴿يَنْحَسِرُوا عَلَى الْعِبَادِ﴾^(٤)، إن اللفظ لفظ النداء، والمعنى على غيره. كما أن قوله: اغفر لنا أيها العصابة، اللفظ على النداء، والمعنى على غير النداء، وإن هو الاختصاص.

قال أبو علي: مثل ما يكون اللفظ على شيء والمعنى على غيره قولهم: لا أدري أقام أم فقد ؟ ترى أن اللفظ على الاستفهام والمعنى على غيره.

وكذلك قولهم: نحسبك، اللفظ لفظ الابتداء والمعنى على غيره.

وكذلك قولهم: اتقي الله امرؤ فعل خيرا يشب عليه؛ اللفظ لفظ الخبر والمعنى معنى الدعاء.

وكذلك: ﴿فَلْيَعْبُدُوهُ أَلَمْ يَرْحَمْنِي مَدًّا﴾^(٥) وإلى هذا النحو ذهب أبو عثمان في قولهم: ألا رحمتي؟ فقال: اللفظ لفظ الخبر، والمعنى معنى التمني^(٦).

إن الأساليب تحافظ على بنائها التركيبية ولكن دلالتها تتغير بتغير النطقات التنعيمية حيث نكس النغمة هي العنصر الوحيد الذي تسبب عنه تباین هذه المعاني لأن هذه الجمل لم تتعرض لتغيير في بنيتها ويضاف إليها أوبستخرج منها شيء ولم يتغير فيها إلا التنعيم وما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح وأعص

(١) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 2، ص. 616-629.

(٢) سورة هود، آ: 78.

(٣) سورة الأعراف، آ: 172.

(٤) سورة يس، آ: 30.

(٥) سورة مريم، آ: 75.

(٦) لزجاج (1986) إعراب القرآن، ج. 2، ص. 628-629.

الجسم مما يعتبر من القرائن الحدية¹ وبهذا تصبح المعاني تتلعب بالألفاظ، فيما يقوم التنغيم بخاصة و لأداء بعمامة دليلا على الدلالات والمقاصد ومن هنا يمكننا القول إن التنغيم يقوم برفع اللبس الدلالي بين الحمل

3.2 الأنماط التنغيمية في القراءات القرآنية:

1.3.2 الأنماط التنغيمية في الدراسات اللسانية العربية الحديثة:

تعتبر أعمال تمام حسان (د.ت)، و(1986)، مقاربات رائدة فيما يخص تقديم تصور عن الأنماط والنطاقات) التنغيمية. وقد كانت حاضرة في المقاربات التي جاءت بعده.

لقد قدم تصوره لقواعد التنغيم في صورتها الكاملة في تمام حسان (1986)، وسماها الموازين التنغيمية. وحدد المصطلحات الدالة على التنغيم في:

شكل النغمة الذي يقسمه إلى قسمين:

1. اللحن الأول الذي ينتهي بنغمة هابطة.
2. اللحن الثاني الذي ينتهي بنغمة صاعدة أو ثابتة أعلا مما قبلها.
- المدى بين أعلى نغمة وأخفضها سعة وضيقا، ويقسمها إلى ثلاثة أقسام:
 1. المدى الإيجابي، ويستعمل في الكلام الذي تصحبه إثارة أقوى للأوتار الصوتية بإخراج كمية أكبر من الهواء الرئوي، باستعمال نشاط أشد في حركة الحجاب الحاجز.
 2. المدى النسيجي، ويستعمل في الكلام غير العاطفي وتفهم سعة المدى وضيقه في محدودية المدى التنغيمي العام في اللغة المدروسة، أي المدى الذي بين أعلى وأخفض نغمة كلامية تستعمل في المحادثة، وذلك لأنه ليس هناك سعة مطلقة وضيق مطلق بل كل شيء في هذا المجال نسبي.
 3. المدى السلبي، ويستعمل في الكلام الذي تصحبه عاطفة تهبط بالنشاط الجسمي العام كالحزن مثلا.

ويفرق تمام حسان بين اصطلاحات النغمة واللمح والميزان. فيقصد بالنغمة تنغيم المقطع الواحد في عموم المجموعة الكلامية فتوصف النغمة بالصاعدة أو الهابطة أو الثابتة. بينما يطلق اللحن على مجموع النغمات التي في المجموعة الكلامية أي الترتيب الأفقي للنغمات. وأما الميزان فهو النموذج التنغيمي الذي يشمل اللحن والمدى⁽²⁾.

ومن هنا خلص تمام حسان إلى النماذج أو الموازين التنغيمية العربية التالية:

حسان، تمام (د ت) اللغة العربية معناها ومبناها. ص 228
حسان، تمام (1986) مناهج البحث في لغة، ص 198 201

أ. الإيجابي الهابط، ويستعمل في تأكيد الإثبات كقولك في جواب من أنكر أنه هو من قام بفعل معين: أنت فعلت هذا لا غيرك. ويستعمل أيضا في تأكيد الاستهزام بكيف وأين ومتى وبقية الأدوات فيه: عد، هل والهمزة.

ب. الإيجابي الصاعد، ويستعمل في تأكيد الاستهزام بهل والهمزة.

ج. السبي الهابط يوظف في الإثبات غير المؤكد، ومن ذلك التحية والكلام، لتتم وتوصيل المعدود - والنداء وما عبر به عن فكرة مكتملة للكلام سابق مباشرة كما في لقد قالت أخاكَ. على درجته والاستهزام بغير هل والهمزة.

ح. النسبي الصاعد، ويستعمل في الاستهزام بهل والهمزة، أوبلا أداة.

خ. السبي الهابط، ويوظف في تعبيرات التسليم بالأمر نحو لا حول ولا قوة إلا بالله. وعبارات الأسف والتحسر وكل ذلك مع خفض الصوت.

د. السبي الصاعد، ويوظف في التمني والعتاب المنتهي بنغمة ثابتة أعلى عما قبلها⁽¹⁾.

ويبدو أن هذه الدراسة ليست وافية ولا شاملة، بل هي في حاجة إلى دراسات أخرى. وقد لاحظ أحمد محمد قدور (1996) أن نماذج تمام حسان تخلو من نماذج تنتهي بنغمة صاعدة هابطة أو هابطة صاعدة: مما يشير إلى ضرورة متابعة هذا الدرس للوصول إلى نتائج وافية بالغرض. ولعل الدراسات المأمولة في هذا الصدد تصل إلى قواعد دقيقة تساعد على وضع قوالب تنغيمية للقراءة والإلقاء تضاف إلى قواعد التجويد التي حفظت لنا صورة عالية لطق القرآن والعربية⁽²⁾.

وقد أحس تمام حسان نفسه بأولية دراسته عندما ختمها بقوله: «كم أجد في نفسي أمنية حارة - ينظم الجميع اللغوي دراسات للتنغيم تنتهي بنحى مستوى صوابي موحد للقراءة والإلقاء في البلاد العربية كلها، حتى لا تكون العربية الفصحى خاضعة في كل إقليم للعادات النطقية العامة، وحتى لا يجد العربي غربة في إلقاء أخيه العربي، فيكون أقدر على فهمه»⁽³⁾.

وما يسميه تمام حسان المدى الإيجابي أو المدى السلبي لمجده يطابق ما اصططلحت عليه الدراسات الفلسفية والموسيقية العربية القديمة الفقل والحدة.

يقول الفارابي فيهما: «وأما حدة الصوت ونقله، فإنما يكون بالجملة متى كان الهواء النسابي شديداً الاجتماع، أو كان في الحال الدون من الاجتماع، فإنه إن كان شديداً الاجتماع كان الصوت أحد، ومتى كان أقل اجتماعاً وثرافاً كان الصوت أثقل. [...] وأحد ما يفعل الاجتماع في الهواء هو سرعة حركته وسرعته

(1) المصدر نفسه، ص 202-203

(2) قدور، أحمد محمد (1996) مبادئ اللسانيات، ص 108-109.

(3) حسان، تمام (1986) مناهج البحث في اللغة، ص 203-204

جاء، فإنه بسرعة حركته يسابق بشدته فيصل إلى السمع مجتمعا. وكذلك متى كان زخم القوارع أشد كان الصوت أحد، من قبل أنه يفعل في الهواء النابى اجتماعا أشد. ومتى كان زخمه أقل كان لصوت أثقل. وأيضا فإن الجسم المقروع متى كان أكثر صلادة وملاسة وصلابة كان الصوت أحد، من قبل أن الهواء متى لما عن جسم بهذه الحال كان اجتماعه أشد وأيضا فمتى كان الهواء المدفوع أكثر وكانت قوة السدي دفعه أضعف كان الهواء أبطأ حركة ويكون الاجتماع بالحال الدون فيكون الصوت أثقل. ومتى كان الهواء قليلا القوة الدافعة أقوى كانت حركة الهواء أسرع وكان أشد ملاسة كان صوتها أحد، وأنها إذا كانت على غلط واحد وتفاوتت في الطول، بسبب إبطاء حركته، وصوت الأقصر أحد بسبب سرعة حركته، وكذلك متى على طول واحد وتفاوتا في الغلط. وكذلك متى كانا متساويين في الغلط والطول، فإن أرخاهما أثقلهما صوتا، وأشد هما توترا وامتدادا هو أحد، من قبل أن حزقه وشدة مده يجعل سطحه أكثر ملاسة، فينبو عنه جواء وهو أشد اجتماعا، وأيضا يكسبه ذلك سرعة حركة⁽¹⁾

فالحدة والثقل هما ملمحان لا يرتبطان بالصوت فحسب بل بالتنظيم أيضا، وهما يميزان درجة توتر النواة المقطعية المنبورة، ولقد تنبه الكاتب إلى ذلك فقسم المقاطع إلى مقاطع حادة وأخرى لينية ثقيلة وقال: فالحاد يكون بوقوع نغم قصار في آخره حادة، واللين بوقوع نغم لينية في آخره⁽²⁾ حيث ربط حدة والثقل بالحركة المشككة لنواة المقطع المنبور.

2.3 الأنماط التنظيمية في كتب القراءات القرآنية:

على الرغم من تقصير أصحاب الدراسات القرآنية في أن يحذوا حذو علماء الفلسفة والخطابة موسيقى في تعريف التنظيم، إلا أنهم لم يقصروا عن إدراك جوانب من هذه الظاهرة الصوتية؛ فبينوا أبعادها، وأبرزوا منحنيات التنظيمية، وفي هذا الصدد قال السمرقندي في وضوح:

نعمن وللاستفهام مكّن وعدلا	إفّا ما لنفي أو لحد نصوتها ار
شبيه بمعناه فقه لتفضلا	وفي غير اخفض صوتها والذي بما
وأفعل تفضيل وكيف وهل ولا.	كهمزة الاستفهام مع من وأن وإن

الفاربي، أبو نصر (1967) كتاب الموسيقى الكبير، ص 216-219
الكاتب، الحسن بن علي (1975) كمال أدب الفناء، ص. 83

ووضح في الشرح مثال ذلك (ما قلته)، ويرفع الصوت س(ما) يعلم أنها نافية، وإذا خفض الصوت يعلم أنها خبرية، وإذا جعلها بين بين يعلم أنها استهامية وهذه العادة جارية في جميع الكلام وجميع الألسن¹.

لقد حدد السمرقندي ثلاثة منحنيات هي: لرفع ويوزي النغمة الصاعدة rising ، والعدل أو بين بين (مع التمكن) وكل ذلك يوازي النغمة المستوية even ، - ، والخفض ويوزي النغمة الهابطة falling / \ . وقد ربط هذه المنحنيات بالأدوات (حروفا وأسماء) في علاقتها بمعان محددة

1.2.3.2 منحني الرفع:

ويرتفع الصوت -بحسب السمرقندي- مع (ما) إذا دلت على النفي أو الجحد، وكذلك مع (كيف) و(هل) و(همزة) الاستفهام ومع (من) و(أن) و(إن) و(أفعل) تفضيل و(لا).

فبخصوص النفي والجحد، يقول السيوطي معرقا النفي: «من أقسام الخبر النفي بل هو شطر الكلام كله [...] وأدوات النفي: لا ولات وليس وما وإن ولم ولما [...] قال الحوي أصل أدوات النفي: لا وما، لأن النفي إما في الماضي وإما في المستقبل والاستقبال أكثر من الماضي أبدا، ولا أخف من ما فوضعو الأخف للأكثر، ثم إن النفي في الماضي إما أن يكون نفيا واحدا مستمرا، أو نفيا فيه أحكام متعددة وكذلك النفي في المستقبل، فصار النفي على أربعة أقسام واختاروا له أربعة كلمات: ما ولم ولن ولا وأما إن ولـ فليس بأصلين فما ولا في الماضي والمستقبل والميم من ما التي هي لنفي الماضي جمع بينهما إشارة إلى المستقر والماضي وقدم اللام على الميم إشارة إلى أن لا هي أصل النفي ولهذا ينفي بها في أثناء الكلام فيقال لم يفعل زيد ولا عمرو وأما لما فتكيب بعد تركيب كأنه قال لم وما لتوكيد معنى النفي في الماضي وتفيد الاستقبال أيضا ولهذا تفيد لما الاستمرار²» إن النفي إذا له أدوات عديدة، وكذلك معان متنوعة من قبيل الخاص والعام وغيرهما وكل معنى يرافقه التذاذ باللفظ أو نغمة معينة وهذا ما فطن له السيوطي فأضاف: «ولاشت أن زيادة المفهوم من اللفظ توجب الالتذاذ به³».

وفي سياق حديث الزخشري عن حروف المعاني اعتبر النفي بلن أبلغ من النفي بلا فهو لتأكيد النفي [...] وعكس ابن المزمكاني مقالة الزخشري فقال: إن لن لنفي ما قرب وعدم امتداد النفي ولا يمتد معها النفي قال: وسر ذلك أن الألفاظ مشاكلة للمعاني ولا آخرها الألف والألف يمكن امتداد الصوت به

¹ السمرقندي: محمد بن محمود بن محمد (خطوط) روح المرید فی شرح العقد الفريد فی نظم التجويد، 139 طبع بـلا س، قدوري، غلام الحسین (1986)، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص 567.

² السيوطي، جلال لدين (1973)، الإنشاق في عوم القرآن، ج 2، ص 76.

³ المصدر، الجزء، ص 78.

خلاف النون فطابق كل لفظ معنى، قال ولذلك أتى بلن حيث لم يرد به النفي مطلقا بل في الدنيا حيث قال: (لن تراني) وبلا في قوله: (لا تدركه الأبصار) حيث أريد نفي الإدراك على الإطلاق وهو مغاير سوية⁽¹⁾.

إن رفع الصوت يوازيه امتداد مع النفي خاصة ما اصطلاح عليه بنفي المبالغة، وهنا يلتقي الرفع والمد ويتساوفاً في طبقة الأنغام: ويسمى مد المبالغة لأنه طلب للمبالغة في نفي الألوهية عن سوى الله تعالى وهو مقصد جليل وغرض جميل، ويؤديه ما روي مرفوعاً عن ابن عمر رضي الله عنهما أن رسول الله ﷺ (من قال لا إله إلا الله ومد بها صوته أسكنته الله دار الجلال داراً سمى بها نفسه فقال ذو الجلال والإكرام ورزقه النظر إلى وجهه الكريم) وما روي عن أنس رضي الله عنه مرفوعاً أيضاً: (من قال لا إله إلا الله ومدّها فمُت له أربعة آلاف ذنب) وقد استحب العلماء المحققون مد الصوت بلا إله إلا الله⁽²⁾.

وكما يرفع الصوت في النفي يرفع كذلك في الجحد وهو جزء من النفي والفرق بينه وبين الجحد في النفي إن كان صادقاً سمي كلامه نفيًا ولا يسمى جحداً وإن كان كاذباً سمي جحداً أو نفيًا أيضاً فكل جحد نفي وليس كل نفي جحد [...] ومثال الجحد نفي فرعون وقومه آيات موسى قال تعالى: ﴿فَلَمَّا

سَأَلْنَاهُمْ ءَايَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ ۖ وَجَحَدُوا بِهَا وَاسْتَيْقَنَتْهَا

سُوءُهُمْ﴾⁽³⁾⁽⁴⁾ موضع الجحد هنا كما نرى هو: (قالوا هذا سحر مبين) حيث يرتفع بها الصوت، وغير ذلك أنها لم تستند على أي أداة نحوية لأداء هذا المعنى، بل قام التنغيم عن طريق رفع الصوت بهذه المهمة. ونحن نميل انطلاقاً من قول السمرقندي السالف ذكره وخاصة منه:

«... [والذي] بما شبيه بمعناه فحسه لتفضلاً

أن الصوت يرتفع مع كل الأدوات التي حملها النحاة معنى النفي أو الجحد، أو قل مع كل المعاني

عائلة عليهما. إلا أن الصوت يرتفع عند تحقيق جمل أخرى تشترك مع النفي والجحد في الانتساب إلى الجمل الخبرية، وهي التعجب والوعد والوعيد. ويزكي هذا الافتراض ما ذهب إليه ابن جني وهو يحتاج لقراءة الحسن البصري. (سأوريكم) بالواو: وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضع وعيد وإغلاظ، فمكن

المصدر نفسه، ج. 1، ص. 173.

المارعي، إبراهيم (د.ت)، النجوم الطوالع على الدرر اللوامع، ص. 51.

سورة النمل، آ. 13 - 14.

السيوطي، جلال الدين (1973): الإلهان في عوم القرآن، ج. 2، ص. 77.

الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، فالجفت الواو فيه لما ذكرنا⁽¹⁾، فالدلالة على الموعيد والإغلاظ هي عدم تعتمز العرب عليه وتعتمده، لذلك مكن الصوت وزاد إشباعه بل ورفع الصوت به، بواسطة الواو الذي من ملاحظته لميزة [عال] والأمر نفسه يطبق على التعجب بحسب ما يستخلص من حديث ابن جني عن التنعيم في (يا حسرة على العباد)، وغيرها الأصوات تابعة للمعاني، فمتى قويت قويت، ومتى ضعفت ضعفت، ويكتفي من ذلك قولهم: قطع وقطع، وكسر وكسر. زادوا في الصوت لزيادة المعنى، واقتصدوا ولاقتصادهم فيه - علمت أن قراءة من قرأ: يا حسرة على العباد، بالهاء ساكنة إنما هو لتقوية المعنى في النفس، وذلك أنه في موضع وعظ وتنبية، وإيقاظ وتحذير، فطال الوقوف على الهاء كما يفعله المستعظم للأمر، المتعجب منه، الدال على أنه قد بهر، وملك عليه لفظه وخاطره⁽²⁾.

ويوظف منحنى الرفع كذلك لإثبات الخبر وتأكيده، وهذا ما يستفاد من النص الذي أورد الفراء وابن خالويه، قال الفراء: حدثني قيس عن رجل قد سماه عن بكير بن الأخنس عن أبيه قال: قرأت من الليل: 'ويعلم ما تفعلون' فلم أدر أقول: يفعلون أم تفعلون؟ فغدوت إلى عبد الله بن مسعود لأسأله عن ذلك، فأتاه رجل فقال: يا أبا عبد الرحمن، رجل ألم بامرأة في شبية، ثم تفرقا وتابا، أيمل له أن يتزوجها؟ قال، فقال عبد الله رافعا صوته: ﴿وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ

الْسَيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ﴾⁽³⁾⁽⁴⁾. وقد جاء ذلك في سياق استفهام بالهمزة.

وأورد ابن خالويه القصة نفسها نقلا عن الفراء: وجاء في المقطع الذي يعنينا: فقال عبد الله: - ورفع بها صوته وهو يقول: ﴿وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ الْسَيِّئَاتِ وَيَعْنُ مَا تَفْعَلُونَ﴾⁽⁵⁾.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المختص في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 259، رقم 1، شاذة لقوله تعالى (سَأَرْيَكُمُ ذَاتَ الْبَاسِئِينَ)، الأعراف، آ. 145. وقد نقلناها عن ابن جني، أبي الفتح عثمان المختص في

تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 258.

(2) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 210.

(3) سورة الشورى، آ. 25.

(4) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 3، ص. 23.

(5) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992): إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 283.

فاستعمال منحى الرفع في ترديد هذه الآية دليل على إثبات قبول الله تعالى لتوبة التائبين، وعفوه عن سيئات المسيئين، وعلمه بأفعال الناس أجمعين، ومن ثمة فكأنما أراد ابن مسعود أن يقول للسائل بالإثبات: نعم يحل لك التزوج بها.

ويستعمل منحى الرفع أوقوة النعمة كذلك في القسم؛ قال النسفي: في قوله تعالى ﴿قَالَ لَنْ أَرْسِلَهُ مَعَكُمْ حَتَّى تُؤْتُوا مَوْثِقًا مِنْ اللَّهِ لَتَأْتُنِي بِهِ إِلَّا أَنْ تُحَاطَ بِكُمْ فَلَمَّا آتَوْهُ مَوْثِقَهُ قَالَ اللَّهُ عَلَى مَا نَقُولُ وَكِيلٌ﴾⁽¹⁾.

فلما آتوه موثقهم قبل حلفوا بالله رب محمد عليه السلام. قال بعضهم يسكت عليه لأن المعنى؛ قال يعقوب: (الله على ما نقول من طلب الموثق وإعطائه وكيل مطلق)، غير أن السكتة تفصل بين القول والمقول وذا لا يجوز، فالأولى أن يفرق بينهما بالصوت فيقصد بقوة النعمة اسم الله⁽²⁾. يمكن أن نقول إذا: إن القسم يرتفع به الصوت ويعضد هذا الارتفاع تمكين الصوت وإشباعه، مع التثبت فيه، وهذا فعلا ما أكدته لنا ابن جني بقوله في سياق حديثه عن قوله تعالى: لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ وَلَكِنْ يُؤَاخِذُكُمْ بِمَا عَقَّدْتُمُ الْأَيْمَانَ⁽³⁾ لا يؤاخذكم الله باللغو في أيمانكم في تفسيره: هو كقولك: لا والله، وبلى والله. فإين سرعة اللفظ بذكر اسم الله تعالى هنا من التثبت فيه، والإشباع له، والملاحظة عليه من قول المذلي:

فوالله لا أنسى قتيلا رزئت بجانب قوسى ما مشيت على الأرض؟

أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق هنا بها، وتمطيك لإشباع معنى القسم عليها؟⁽⁴⁾ وقد وضع ابن جني هذا بصورة أفضل في معرض حديثه عن قراءة الشامي: شهادة الله، مجزومة الهاء بمدودة الألف [...] وأما (الله) بالمد فعلى أن همزة الاستفهام صارت عوضا من حرف القسم، ألا تراك لا تجمع بينهما فتقول: أو الله لأفعلن؟ وأما سكون هاء (شهادة) فللوقف عليها ثم استئناف القسم،

سورة يوسف، آ: 66.

النسفي، عبد الله بن أحمد (د.ت): مدارك التنزيل، ج. 2، ص. 197.

سورة المائدة، آ: 89.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحصب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 209

ووجهه حسن؛ وذلك ليستأنف القسم في أول الكلام فيكون أوقر له وأشد هيبة من أن يدرج في عرض القول؛ وذلك أن القسم ضرب من الخبر يذكر ليؤكد به خبر آخر فلما كان موضع تأكيد مَكْن من صدر الكلام، وأعطى صورة الإعلاء والإعظام⁽¹⁾ فالإعلاء والإعظام منح للقسم الذي يحمل دلالة تأكيد الخبر. وبهذا يمكن القول: إن صور التوكيد عموماً تعتمد على منحنى الرفع.

ويستثمر منحنى الرفع أيضاً في التعبير عن الدعاء؛ فقد قال ابن خالويه في سياق حديثه عن (أمين) التي تقال بعد الدعاء الموجود في نهاية سورة الفاتحة: (أمين) فيه لغتان المد والقصر [...] والأصل في أمين القصر، وإنما مد ليرتفع الصوت بالدعاء، كما قال آو، والأصل آوه مقصوراً⁽²⁾، وقد جعل ابن خالويه المد وسيلة لرفع الصوت، فهو يساعد عليه. وتؤكد هذا فرضية القول: إن المد ليس منحنى رئيساً بل مساعداً فقط.

ونستطيع أن نلمس رفع الصوت مع ما يرافقه من ملامح تطريزية أخرى عند ترتيب هذه الآيات التي يختلط فيها الدعاء توجه ورجاء، واعتماد واستمداد من الثقة بوفاء الله بالميعاد بالندم والاستغفار:

(34.2): ﴿الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَمًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَطْلًا سُبْحَنَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ﴿٣٥﴾ رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ أَخْزَيْتَهُ ۚ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِّنْ أَنْصَارٍ ﴿٣٦﴾ رَبَّنَا إِنَّا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلْإِيمَنِ أَنْ ءَامِنُوا بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الْأَبْرَارِ ﴿٣٧﴾ رَبَّنَا وَءَاتِنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَمَةِ ۚ إِنَّكَ لَا تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ﴿٣٨﴾ فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أَضِيعُ عَمَلَ عَمَلٍ مِّنْكُمْ مِّنْ ذَكَرٍ أَوْ أَنسَىٰ﴾⁽³⁾.

فالصوت يرتفع على امتداد هذا الدعاء الطويل ليعود للانخفاض بانتهائه أي من: فاستجاب لهم ربهم... يقول قطب مفسراً الآيات المذكورة: تنطلق ألسنتهم بذلك الدعاء الطويل، الخاشع الواجف الراجف المنيب، ذي النغم العذب، والإيقاع المناسب، والحرارة البادية في المقاطع والأنغام! [...] فهذا المد يمنح الدعاء رنة رخية، وعذوبة صوتية. تناسب جو الدعاء والتوجه والابتهاال.

(1) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 221.

(2) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (د.ت): إعراب ثلاثين سورة من القرآن الكريم، ص. 34-35.

(3) سورة آل عمران: آ. 191-195.

وهناك ظاهرة فنية أخرى إن عرص هذا المشهد مشهد التفكير و لشدبر في خلق السماوات والأرض، واختلاف الليل والنهار، يناسبه دعاء حاشع مرتل طويل النغم، عميق النبرات. فيطول بذلك عرض المشهد وإيجاءاته ومؤثراته، على الأعصاب والأسماع والخيال، فيؤثر في الوجدان، بما فيه من خشوع وتنظيم وتوحه وارتجاف. وهنا طال المشهد بعبارته وطال بنغماته مما يؤدي غرضاً أصيلاً من أغراض التعبير القرآني. ويحقق سمة فنية أصيلة من سماته^(١)

ويستعمل المد مع الرفع كذلك في نداء التفجع بقول العنكبيري. قوله تعالى: ﴿وَقَالَ يَتَاسَفُونَ عَلَىٰ يَوْسُفَ﴾^(٢) الألف مبدلة من ياء المتكلم. والأصل أسفي. ففتحت الفاء وصيرت الياء ألفاً ليكون الصوت بها أم^(٣) إن التفجع والحسرة التي يرافقها الندم يرتفع بها الصوت ولذلك قال قطب في قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَلَيِّتَنِي أَخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَيْلًا﴾^(٤) يَتَوَلَّى لَيْتَنِي لَمْ أَخِذْ فَلَانًا خَلِيلًا^(٥) لَقَدْ أَضَلَّنِي عَنِ الذِّكْرِ بَعْدَ إِذْ جَاءَنِي وَكَانَ الشَّيْطَانُ لِلْإِنْسَانِ خَذُولًا^(٦) فهذا الندم الطويل، والتذكر لما مضى، مصحوباً بالنغمة الطويلة المملوطة، والموسيقى المتموجة المديدة، ينجل (إليك الطول، ولو أن اللفظ نسبياً قليل. وإطالة موقف الندم تتسق مع التأثير الوجداني المطلوب^(٧)). وفي الحسرة كذلك وما يرافقها من رنة حزينة مديدة كذلك قال: في قوله تعالى: ﴿وَأَمَّا مَنْ أُوِّيَ كِتَابُهُ بِشِمَالِهِ فَيَقُولُ يَلَيِّتَنِي لَمْ أَوْتِ كِتَابِيَّةً﴾^(٨) وَلَمْ أَذِرْ مَا حِسَابِيَّةً^(٩) يَلَيِّتَهَا كَانَتْ الْقَاضِيَّةُ^(١٠) مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَا لِيَّةٌ^(١١) هَلَكَ عَنِّي سُلْطَانِيَّةٌ^(١٢) خُذُوهُ فَغُلُّوهُ^(١٣) ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ^(١٤) ثُمَّ فِي سِلْسِلَةٍ ذَرْعُهَا سَبْعُونَ ذِرَاعًا فَاسْلُكُوهُ^(١٥) إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ^(١٦) وقفة المتحسر الكبير الكتيب [...] وهي وقفة طويلة، وحسرة مديدة، ونغمة يائسة،

^(١) قطب، سيد (1972): في ظلال القرآن، ج. 4، ص. 546-548.

^(٢) سورة يوسف، آ. 84.

^(٣) العكري، أبو لقاء عبد الله بن، الحسين (1986) إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 354.

^(٤) سورة الفرقان، آ. 27-29.

^(٥) قطب، سيد (د.ت) التصوير الفني في القرآن الكريم، ص. 113.

^(٦) سورة الحاقة، آ. 25-33.

وهجة بائسة والسياق يطيل عرض هذه الوقفة حتى ليخيل إلى سامع أنها لا تنتهي إلى نهاية. وأن هذا التمتع والتحسر سيخصي بلا غاية! وذلك من عجائب العرض في إطالة بعض المواقف، وتقصير بعضها، وفق الإيحاء النفسي الذي يريد أن يتركه في النفوس وهنا يراد طبع موقف الحسرة وإيحاء الفجعية من وراء هذا المشهد الحسير. ومن ثم يطول ويطول، في تنعيم وتفصيل⁽¹⁾ وقال في موضع آخر معلقا على الآيات ذاتها أفقي هذا العرض إطالة في التعصبات، وإطالة في التعصبات، وإطالة في النعمات، ووقف لبعض الحلققات. وتنسيقا للجو كله تحية السلسلة التي ذرعا سبعون ذراعا⁽²⁾.

ولقد قدم السمرقندي مجموعة من حروف المعاني إشارة منه إلى أبوابها من الاستفهام (المسرة، من، كيف، هل) والنفي (لا، إن، أن، بل) والتأكيد (لا) والشرط (من أن، أن، إن، كيف) والنهاية (لا). إذاً يمكن أن نضيف الشرط إلى النفي والجحد فيما يتعلق برفع الصوت، ويمكن فيما يتعلق بالشرط أن نلاحظ في طريقة ترتيب القارئ الشهير عبد الباسط عبد الصمد للجمال الشرطية في صورة التكويد ﴿وَإِذَا الشَّمْسُ

كُوزَتْ ۝ وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ ۝ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ۝ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ۝ وَإِذَا

الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ۝ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ ۝ وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ ۝ وَإِذَا الْمَوْءِدَةُ

سُيِّلَتْ ۝ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ ۝ وَإِذَا الصُّحُفُ نُشِرَتْ ۝ وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ ۝ وَإِذَا

الْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ۝ وَإِذَا الْجَنَّةُ أُزْلِفَتْ ۝ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ ۝﴾⁽³⁾ إلا أن النطاق التنغيبي

يتغير في جملة جواب الشرط أن الآية الأخيرة يقول ابن خالويه: وكان عبد الله بن مسعود إذا قرأ هذه

السورة فبلغ ﴿عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ﴾⁽⁴⁾ قال: وا انقطاع ظهراء، وكان ابن مجاهد إذا قرأها في

الصلاة قرأها بنفس واحد من أولها ووقف ﴿عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّا أَحْضَرَتْ﴾⁽⁵⁾. وكذلك، لنعجب

والتفضيل وما يشابهه.

وبهذا نقف على مواضع ينبغي لقارئ القرآن أن يستعمل فيها منحنى الرفع.

(1) قطب، سيد (1972): في ظلال القرآن، ج. 29، ص. 3682.

(2) قطب، سيد (د.ت): التصوير الفني في القرآن الكريم، ص. 114.

(3) سورة التكويد، 1-14.

(4) السورة نفسها، 15.

(5) ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992) إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 446.

2.2.3.2 منحني العدل أو بين بين:

ويوظف هذا المنحنى حسب نص السمرقندي في الاستفهام، ويعضد بالتمكين، وهو عبارة عن مد صبيغة أيضا وقد يعبر به عن المد العرضي، يقال منه مَكَّنْ، إذا أريدت الزيادة⁽¹⁾، إذا مع العدل هناك زيادة للـ، وعندما نساأل كتب القراءات نجد أنها تجعل التمكن أحيانا دليلا على الاستفهام، يقول القيسي: كان الحرميان⁽²⁾ وأبو عمرو إذا استفهما حققوا الأولى وخففوا الثانية بين همزة والياء، غير أن أبا عمرو وقالون بدخلان بين الهمزتين ألفا فيمدان (...) فأما علة الاستفهام والخبر فحجة من استفهم في الأول والثاني أنه سأل بالكلام على أصله، في التقرير والإنكار، أو التوبيخ بلفظ الاستفهام، فيه معنى المبالغة والتوكيد، فأكد بالاستفهام هذه المعاني، وزاده توكيدا بإعادة لفظ الاستفهام في الثاني، فأجرامها مجرى واحدا⁽³⁾. وفي تعيق الألفوني على نحو (ألذرتهم) وشبهه قال بشأن مذهب ورش في ذلك: لم يمدّها هنا لاجتماع الألف المبدلة من همزة القطع مع الألف المبدلة من همزة الوصل لثلا يلتصق ساكنان. قال ويشيع المد ليدل بذلك أن يخرجهما مخرج الاستفهام دون الخبر⁽⁴⁾ فتمكين المد للدلالة على الاستفهام.

فالتنغيم عن طريق المد هو وسيلة التعبير عن الاستفهام وتمييزه عن الخبر وهذا من كمال الترتيل كما قال الزركشي، وفي السياق ذاته قال أبو علي الفارسي: 'وكان المد قبل همزة مستحبا بدلالة أن القراء قد مدوا نحو: ﴿كَمَا ءَمَنَ﴾⁽⁵⁾ أكثر مما مدوا: ﴿وَمَا عِندَ اللَّهِ بَاقٍ﴾⁽⁶⁾ ويقوي ذلك اجتلاب من اجتلب الألف بين الهمزتين في نحو (أأنت)⁽⁷⁾ فهو قول. وقال أبو الحسن: إنما وقعت هذه القراءة بالمد ليفهموا المتعلمين فيمدوا همزة إذا كان قبلها ألف أو ياء أو واو نحو: ﴿حَتَّىٰ إِذَا﴾⁽⁸⁾، ونحو: ﴿قَالُوا ءَأَنْتَ﴾⁽⁹⁾. قال: والعرب تفعل هذا في حال التطريب، وإذا أراد أحدهم الرقة والترتيل⁽¹⁰⁾. ويعتمد القراء إلى المد الذي يوافق العدل، وهو المقصود بقول السمرقندي: 'ممكن وعدلا، للدلالة على الاستفهام وهم يصرون على

(1) ابن الجوزي: شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1997): التمهيد في علم التجويد، ص. 68

(2) يقصد ابن كثير المكّي وناقما المدني.

(3) القيسي: مكّي بن أبي طالب (1984): الكشف في وجوه القراءات السبع وعللها، ج 2، ص. 21

(4) انظر: ابن الجوزي، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج 1، ص 365.

(5) سورة البقرة، آ. 13

(6) سورة النحل، آ. 95

(7) سورة الأنبياء، آ. 62

(8) سورة الرمر، آ. 73

(9) سورة الأنبياء، آ. 62

(10) الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد (1983): الحجة في علل القراءات السبع، ج 1، ص. 79.

التفنيح حتى لا يلتبس الاستخبار بالخبر وهذا ما عروا عنه بوضوح. يقول الزحاج، مثلاً: فإن السبع اجتمعت على مد (أذكرين) في الموضعين (أزر) على وزن أفعل.

وأما قوله (أله أذن لكم)، وقوله (أنه خير لكم) وقوله (الآن) فإياهم أجمعوا على مد هذه الأحرف. ولم يذهبوا المد. كي لا يشتبه الخبر بالاستفهام لو قيل (الآن)⁽¹⁾ وقال ابن الجزري بعدما عرّض المواقع المختلفة عليه بين القراء: أي هل تؤدي أداء استفهام أم أداء خبر؟ فوكل من استفهم في حرف مد هذه الاثنين والعشرين فإنه في ذلك على أصده من التحقيق والتسهيل وإدخال الألف إلا أن أكثر الطرق غير هشام على الفصل بالألف في هذا الباب أعني الاستفهامين⁽²⁾ ويسمي ابن مهران النيسبوري هذا المد في (مدات القرآن) مد الفرق لتفريقه بين الاستفهام والخبر: «مد الفرق في نحو: الآن، لأنه يفرق به بين الاستفهام والخبر، وقدره ألف تامة بالإجماع، فإن كان بين ألف المد حرف مشدد زيد ألف آخر ليتمكن من تحقيق الهمزة نحو: أذاكرين الله»⁽³⁾ وهذا ما ذهب إليه ابن جني عندما قال: قرأ: أن جاءه الأعمى بالمد الحسن. قال أبو الفتح أن معلقة بفعل محذوف دل عليه قوله تعالى: عيسى وتولى، تقديره أن جاءه الأعمى أعرض عنه، وتولى بوجهه؟ فالوقف إذاً على قوله: وتولى، ثم استأنف لفظ الاستفهام منكراً للحال، فكان قال: الآن جاءه الأعمى كان ذلك منه؟⁽⁴⁾

ويقول القيسي كذلك في الزيادة في المد: «ومن هذا الباب في المد قوله: أنه»⁽⁵⁾ وأذاكرين⁽⁶⁾ لأنه أبطل من ألف الوصل ألف صحيحة ليفرق بين الاستفهام والخبر. فلما أتى بعدها حرف مشدد لأجل إدغام لام التعريف فيما بعدها، زادوا في مد الألف التي هي عوض من ألف الوصل، لتقوية المدد مقام الحركة، فيوصل بها إلى اللفظ بالمشدد، وقوي المد في ذلك، لأن لفظة الاستفهام، وليس في الكلام موضع يثبت لألف الوصل فيه عوض في الوصل غير هذا النوع وأيم الله في الاستفهام وفي القسم⁽⁷⁾ إد. هذا المد للصوت يشترك فيه الاستفهام والقسم ولكن المد مع الرفع يعني القسم ومع العذل يعني الاستفهام

⁽¹⁾ الزواج (1986) إعراب القرآن، 1، ص. 362. واطرو. ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د ت النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 365.

⁽²⁾ انظر: المصدر والجزء نفسه، ص. 374.

⁽³⁾ نقل عن: السيوطي، جلال الدين (1973) الاثنان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 98.

⁽⁴⁾ ابن جني (1994) المحقق في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 352.

⁽⁵⁾ سورة النمل، 7، 59

⁽⁶⁾ سورة الأعراف، 1، 144

⁽⁷⁾ القيسي، مكِّي بن أبي طالب (1984) الكشف في وجوه القراءات السبع وعللها، ج. 2، ص. 61

3.2.3.2 منحنى الخفض:

تستعمل النغمة الهابطة، أو لخفض في مجالات عديدة، منها:

الجميل التي تعتبر مقتريات، يقول النووي: ومن الآداب إذا قرئ نحو: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ

لن الله﴾⁽¹⁾ و﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ﴾⁽²⁾ أن يخفض بها صوته وكذا كان النخعي يفعل⁽³⁾.

إن هذه الآيات فيها جراءة على الله ونقصاً عليه، وكفرٌ وتحدُّ، أو افتراء عليه، لذلك فهي تؤدي إلى مستوى طبقات الصوت بصوت خفيض تسفيها لقائلها وتعظيماً لله واستحياء منه. وهذا ما نبه عليه البرزكلي وهو يحدد النغمات التي ينبغي أن يقرأ بها القرآن حيث اعتبر أن المقتريات ينبغي أن تقرأ بالإخفاء والترقيق، وهي من الملامح الموسيقية للخفض. حيث قال: قال بعض المحققين: ينبغي أن يقرأ القرآن على سبع نغمات: فما جاء من أسمائه تعالى وصفاته فالتعظيم والتوقير، وما جاء من المقتريات عليه فبالإخفاء والترقيق، وما جاء في ردها فبالإعلان والتفخيم، وما جاء من ذكر الجنة فبالشوق والطرب، وما جاء من ذكر النار والعذاب فبالخوف والرهبة، وما جاء من ذكر الأوامر فبالطاعة والرغبة، وما جاء من ذكر المناهي فبالإبانة والرهبة. انتهى⁽⁴⁾. وعقب قدوري قائلا في الصفحة ذاتها: ولا شك في أن أكثر هذه الأقسام ينضج فيها إمكانية تنوع النغمة عند نطقها، لكن بعضها منها لا يتبين فيه ذلك. إلا أن هذا التحديد للمنازل بتعبير تركشي أعلاه أو المقامات مع تحديد نغماتها التنقيمية له أهمية بالغة.

يمكن أن نعتبر هذه المنحنيات الثلاثة رئيسة تعضدها في الغالب الأعم ملامح ثانوية بحسب المعنى لنوات تحقيقه، نذكر منها: الثاني وما يرافقه من مد وإشباع، والإسراع في الأداء.

لقد رد في كتابات ابن جني ملمحان بارزان هما: الثاني والإسراع، يقول في سياق احتجاجه لقراءة الأخرج ومسلم بن جندب وأبي الزناد: يا حسرة ساكنة الماء، على العباد: أما يا حسرة، بالهاء ساكنة ففيه النظر. وذلك أن قوله: على العباد متعلق بها، أوصفها لها، وكلاهما لا يحسن الوقوف عليها دونها، ووجه ذلك عندي ما أذكره، وذلك أن العرب إذا أخبرت عن الشيء غير معتمدته وغير معتمدة عليه - أسرعت فيه، ولم تتأن على اللفظ المعبر به عنه. وذلك كقوله: قلنا لها قفي لنا قالت: قاف. معناه وقفت، فاقترصت من جملة الكلمة على حرف منها، تهاونا بالخال وتناقلا عن الإجابة واعتماد المقال. وكفي في ذلك قول الله سبحانه: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ﴾⁽⁵⁾ قالوا في تفسيره: هو كقولك: لا والله، وبلى

⁽¹⁾ سورة البقرة، آ 30

⁽²⁾ سورة المائدة، آ 64

⁽³⁾ نقلا عن السيوطي، جلال الدين (1973). الاتفاق في علوم القرآن، ج 1، ص 107

⁽⁴⁾ الدررzkدي (مخطوط) خلاصة المجالة، و 213 و، نقلا عن، قدوري، غام الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند

علماء التجويد، ص 569

⁽⁵⁾ سورة المائدة، آ. 89

والله. فأين سرعة اللفظ بذكر اسم الله تعالى هنا من الثبوت فيه، والإشباع له، والمماثلة عليه من قول الهذلي.

فوالله لا أنسى قتيلاً رزئت به بجانب قوسى ما مشيت على الأرض؟

أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق هنا بها، وتطعك لإشباع معنى القسم عليها؟ وكذلك أيضاً قد ترى إلى إطالة الصوت بقوله من بعده:

بلى إنها تعفوا الكلام وإنما نوكل بالأدنى وإن جل ما يمضي

أفلا تراه لما أكذب نفسه، وتدارك ما كان أفرط فيه لفظه - أطال الإقامة على قوله: (بلى)، ورجوعاً إلى الحق عنده، وانتكاثاً عما كان عقد عليه يمينه؟ فأين قوله هنا: (فوالله) وقوله: (بلى) منهما في قوله: لا والله، وبلى والله؟ وعليه قوله تعالى: ﴿وَلَيْكُنْ يُؤَاجِدُكُمْ بِمَا عَقَّدْتُمُ الْأَيْمَانَ﴾⁽¹⁾ أي وكذبوها وحققتموها⁽²⁾.

يبرز هذا النص جوانب من التغيرات الحادثة في طبقة الصوت، وذلك بالتأني طورا وبالإسراع طورا آخر بحسب المعاني المراد تحقيقها؛ حيث من عادة العرب أن توظف ملمح الثاني أو طول الإقامة على اللفظ مع مد الصوت وإشباعه إذا ما أرادت الاعتماد على معنى من المعاني وتوكيده أو تحقيقه كما هو الحال في قراءة (شهادة) بالسكون. كما أن القسم من المعاني التي تعتمد عليها وتعتمز عليها؛ لذلك قال: أفلا ترى إلى تطعمك هذه اللفظة في النطق [...] وتطعك لإشباع معنى القسم. وهذا التطعم للفظ والتلذذ به، أو التثبت فيه والمماثلة أو طول الإقامة عليه يكون أيضاً رجوعاً إلى الحق عنده، وانتكاثاً عما كان عقد عليه يمينه أولاً أكذب نفسه، وتدارك ما كان أفرط فيه لفظه، فالتأني إذن يصاحب هذه السياقات التداولية التي يكون فيها التوكيد والقسم، والرجوع إلى الحق أو التوبة والندم⁽³⁾.

وفي مقابل ملمح الثاني، تلجأ العرب إلى ملمح الإسراع إذا أعيرت عن الشيء غير معتمدته ولا معتمدة عليه بل وتهاونا بالحال وتناقلا عن الإجابة واعتماد المقال، أي لكلفة هذا المعنى وثقله على النفس، أو هو أنه وضعفه فيها، مما قد يؤدي إلى الاختصار من جملة الكلمة على حرف منها فحسب

(1) السورة وآية ففسهما

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 208 - 209

(3) الباي، أحمد (2003) التنعيم عند ابن جني، ص 7

وملمحا الثاني والإسراع يرتبطان ارتباطاً قوياً بمراتب المدود عند القراء، بل ويتحكمان فيها، ويوضح هذا قول القيسي: «والقراء في إشباع المد و تطويله على قدر قراءتهم وتجهلهم أو حذرهم، فليس مد من يتمهل ويرتل كمداً من يحدّر ويسرع»^(١).

وهكذا فالتروءة والثاني عموماً مجدهما في الترتيل، ولتحقيق بيننا الإسراع في الحذر والتخفيف والترتيل مُصدر رتل فلان كلامه إذا أتبع بعضه بعضاً على مكث وتروءة^(٢) أو على مكث وتفهم من غير عجلة وهو الذي نزل به القرآن قال تعالى: «وَرَتِّلْهُ تَرْتِيلاً» وروينا عن زيد ابن ثابت رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: «إن الله يحب أن يقرأ القرآن كما أنزل»^(٣) وهو الترتيل.

وفي تفسير «ورتل القرآن ترتيلاً» قال الداني: أي تلبث في قراءته وافصل الحرف من الحرف الذي بعده ولا تتعجل فتدخل بعض الحروف في بعض^(٤) وقال القرطبي: أي لا تعجل بقراءة القرآن بل اقرأه في جهل وبيان مع تدبر المعاني وقال الضحاك: اقرأه حرفاً حرفاً. وقال مجاهد أحب الناس في القراءة إلى الله ﷻ هم، والترتيل التضييد والتنسيق وحسن النظام [...] وقال أبو بكر بن طاهر: تدبر في لطائف خطابه، وطالب نفسك بالقيام بأحكامه وقلبك بفهم معانيه وسرّك بالإقبال عليه^(٥).

وقال العسقلاني: «فمن الطبري بسند صحيح عن مجاهد [...] قال: بعضه إثر بعض على تروءة وعن قتادة قال: بينه بيان. والأمر بذلك إن لم يكن للوجوب يكون مستحباً.

[...] وفي الباب حديث حفصة أم المؤمنين [...]»: «كان النبي ﷺ يرتل السورة حتى تكون أطول من أطول منها [...]» وقرأ علي بن مسعود فقال: «رتل فذلك أبي وأمي فإنه زينة القرآن»^(٦).

إن هذه التعاريف ثلثتي في معنى واحد لخصه ابن الجزري في التمهيد وحده: ترتيب الحروف على حقيقتها في تلاوتها بتلث فيها مع ما يقتضيه التلث من تدبر وتفهم، ووقوف يقول الإمام علي رضي الله عنه في الآية المذكورة: «هو تجويد الحروف ومعرفة الوقوف»^(٧).

لكن الترتيل، وهو الذي يكون فيه تدبر القرآن وتفهمه، فهو المقصود الأعظم والمطلوب الأهم وبه تنشرح الصدور وتستنير القلوب [...] وصفة ذلك أن يشغل قلبه بالتفكير فإن كان مما قصر عنه فيما

(١) القيسي، مكي بن أبي طالب (1984): الكشف في وجوه القراءات، لبيع وعلمها، ج 1، ص. 57 - 58.

(٢) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتيان والتسديد في صناعة التجويد، ص 70

(٣) ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج 1، ص 207 - 208

(٤) الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإتيان والتسديد في صناعة التجويد، ص. 171.

(٥) القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد (1993): الجامع لأحكام القرآن، ج 9، ص. 38.

(٦) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996): فتح الباري، ج. 10، ص 109 - 111.

(٧) ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1986): التمهيد في علم التجويد، ص 60

مضى اعتذر واستغفر وإذا مر بأية رحمة استبشر وسأل أوعذاب أشفق وتعوذ أوتنزيل نزله وعظم أودع
تضرع وطلب⁽¹⁾.

غير أن هذا ليس إلا أقل الترتيل. وليكون كاملاً، ينبغي أن تتوفر فيه شروط، ضدية ليصبح كسر
يقول الزركشي. وكمال ترتيبه تفخيم الفاظه والإبانة عن حروفه والإفصاح لجميعة بالتدبر حتى يصح
ما بعده، وأن يسكت بين النفس والنفس حتى يرجع إليه نفسه، وأن لا يذغم حرفاً في حرف [] وأكتم
[بصيغة التفضيل]: أن يتوقف فيها [أي القراءة]، ما لم يخرج به إلى التمديد والتعطيط فمن أراد أن يذ
القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ تهديداً لفظ به لفظ التهديد وإن كان يقرأ لفظ تعجب
لفظ به على التعظيم⁽²⁾.

إن الترتيل، بما فيه من تأن في القراءة، يساعد القارئ على إعطاء التنغيم المناسب للمعنى امره
حتى يقرأ القرآن على منازله.

وقد يبالغ في التأني بالتحقيق فيخرج إلى مرتبة أخرى هي الترجيع يقول العقلاني: الترجيع هو
تقارب ضروب الحركات في القراءة وأصله التردد، وترجيع الصوت ترديده في الحلق، وقد فسره كما سيأتي
في حديث عبد الله بن مغفل المذكور في هذا الباب في كتاب التوحيد بقوله: أأأ بهمزة مفتوحة بعدها ألف
ساكنة ثم همزة أخرى ثم قالوا: يحتمل أمرين: أحدهما إن ذلك حدث من هز الناقه، والآخر أنه أشبع
في موضعه فحدث ذلك، وهذا الثاني أشبه بالسياق فإن في بعض طرقه كولا أن يجتمع الناس لقراءات لك
بذلك اللحن أي بذلك النغم (...) والذي يظهر أن في الترجيع قدراً زائداً على الترتيل⁽³⁾.

ومن ضروب الترتيل لتحقيق وهو الكيفية المشهورة في قراءة الأئمة⁽⁴⁾، يقول ابن الجزري معرف
التحقيق: أما التحقيق فهو مصدر من حققت الشيء تحقيقاً إذا بلغت يقينه ومعناه المبالغة في الإتيان بالشيء
على حقه من غير زيادة فيه ولا نقصان منه فهو بلوغ حقيقة الشيء، والوقوف على كنهه. والوصول
نهاية شأنه، وهو عندهم عبارة عن إعطاء كل حرف حقه من إشباع المد وتحقيق الهمزة وإتمام الحركات
واعتماد الإظهار والتشديدات وتوفية الغنات. وتفكيك الحروف، وهو بيانها وإخراج بعضها من بعض
بالمسكت والترسل والتؤدة وملاحظة الجائز من الوقوف ولا يكون غالباً معه قصر ولا اختلاس ولا إسكـ
حرك ولا إدغامه، فالتحقيق يكون لرياضة الألسن وتقويم الألفاظ وإقامة القراءة بغاية الترتيل [...] وهو

¹ السيوطي، جلال الدين (1973). الإتقان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 106

² الزركشي، بدر الدين (1988) البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص 532 ونظر لسيوطي، جلال الدين (73)

الإتقان في علوم القرآن، ج. 1، ص 106

³ العقلاني، أحمد بن علي بن حجر (1996) فتح الباري، ج. 10، ص 113

⁴ اندلسي، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993) التحديد في الإتقان والتسديد في صناعة التجويد، ص 189

من الترتيل⁽¹⁾. وأما الفرق بينه وبين الترتيل فهو أن التحقيق يكون للرياضة والتعليم والتمريض والتدريب يكون للتدبر والتفكير والاستنباط فكل تحقيق ترتيل وليس كل ترتيل تحقيقاً⁽²⁾. وفي مقاييس الترتيل والتحقيق يكون الحذر والتخفيف فالحذر هو: مصدر من حذر بالفتح يحذر يضم إذا أسرع فهو من الحذر الذي هو الهبوط، لأن الإسراع من لازمه خلاف الصعود، فهو عندهم عبارة عن إدراج القراءة وسرعتها وتخفيفها بالقصر والتسكين والاختلاس والبدل والإدغام الكبير وتخفيف الهمز ونحو ذلك مما صححت به الرواية، ووردت به القراءة مع إظهار الوصل، وإقامة الإعراب ومراعاة تقويم اللفظ، وتمكن الحروف، وهو عندهم ضد التحقيق⁽³⁾. إذ الحذر -ويطلق عليه أيضاً الهدرمة- هو سرعة القراءة⁽⁴⁾ إلا أن هناك حالة وسطى وهي المختارة بين التحقيق والحذر هي التدوير وهو التوسط بين التمامين⁽⁵⁾.

وبهذا نستنتج أن في الترتيل تمهلاً وتلبثاً ومطلاً وإشباعاً، وأن في الحذر خفضاً للصوت وإسراعاً. ورغم هذا التماثل، إلا أنه يتعلق في كثير من جوانبه بدرجة إيقاع القراءة لا بأشكال التنعيم. ومن الملامح الثانوية المساعدة التي أشارت إليها الدراسات القرآنية: تفخيم قراءة القرآن، يقول السيوطي: يستحب قراءة القرآن بالتفخيم لحديث الحاكم: نزل القرآن بالتفخيم، قال الخليلي: ومعناه أنه يقرأ على قراءة الرجال ولا يخفض الصوت فيه ككلام النساء⁽⁶⁾.

ويرض السيوطي بإسهاب لمعنى التفخيم وفي ذلك أوجه: أحدها أنه نزل بذلك ثم رخص في الإيمالة (ثانيهما): أن معناه أنه يقرأ على قراءة الرجال لا يخفض الصوت فيه ككلام النساء (ثالثها): أن معناه أنزل بالشدة والغلظة على المشركين قال في (جمال القراءة): وهو بعيد في تفسير الخبر لأنه نزل أيضاً بالرحمة والرأفة (رابعها): أن معناه بالتعظيم والتجليل، أي عظموه وبجلوه، فحضر بذلك على تعظيم القرآن وتبجيله (خامسها): أن المراد بالتفخيم تحريك أوساط الكلام بالضم والكسر في المواضع المختلف فيها دون إمكانها لأنه أشعب لها وأفخم قال الداني، وكذا جاء مفسراً عن ابن عباس ثم قال حدثنا ابن خاقان حدثنا أحمد بن

(1) الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 205. وانظر في تعريفه كذلك ويأنفاً مشابهة: الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإقنات والتسديد في صنعة التجويد، ص. 172. وابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (1986): التمهيد في علم التجويد، ص. 59-60، والسيوطي، جلال الدين (1973): الإقنات في علوم القرآن، ج. 1، ص. 99.

(2) السيوطي، جلال الدين (1973): الإقنات في علوم القرآن، ج. 1، ص. 100. وانظر كذلك: ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد لدمشقي (1986): التمهيد في علم التجويد، ص. 61-62.

(3) الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 207 والسيوطي، جلال الدين (1973): الإقنات في علوم القرآن، ج. 1، ص. 100.

(4) لدني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإقنات والتسديد في صنعة التجويد، ص. 173.

(5) الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 207، والسيوطي، جلال الدين (1973): الإقنات في علوم القرآن، ج. 1، ص. 100.

(6) المصدر نفسه، ح. 1، ص. 107-108.

محمد حدثنا عبي بن عبد العزيز حدثنا القاسم سمعت الكسائي يخبر عن سلمان عن الرهري قال قال عباس نزل القرآن بالثقل والتفخيم نحو قوله الجمعة وأشباه ذلك من التثقيب...⁽¹⁾

وحاصل لقول أن التفخيم في هذه النصوص ينبغي تجاوز كونه حاصية تطبيع قراءة القرآن بعامة إلى كونه ملمحاً من ملامح التثقيب والتفخيم خاصة ويدعم هذا ما أوردنا في نص الدرر في نص السبق ذكره وبخاصة قوله وما جاء في ردها [أي المقتريات] بإعلان والتفخيم، وهو بهذا المعنى يفترن في تعبيرات الأقدمير بلمح الرفع، على نحو ما سترى في نص لاحق لابن جني.

كما أن القرآن ينبغي أن يقرأ بنغمة حزينة يقول السيوطي: يستحب البكاء عند قراءة القرآن والتباكى لمن يقدر عليه والحزن والخشوع، قال تعالى: ويخرون للأذقان يكون وفي الصحيحين عن سعد بن مالك مرفوعاً: (إن هذا القرآن نزل مجزئ وكآبة فإذا قرأناه فابكوا فإن لم تبكوا فتابكوا) وفيه من مرسل عبد الملك بن عمير أن رسول الله ﷺ قال: (إني قارئ عليكم سورة فمن بكى فله الجنة فإن لم تبكوا فتابكوا) وفي مسند أبي يعلى حديث: (اقرأوا القرآن بالحزن فإنه نزل بالحزن) وعند الطبراني: (أحسن الناس قراءة من إذا قرأ القرآن يتحزن)، قال في شرح المذهب وطريقه في تحصيل البكاء أن يتأمل ما يقرأ من التهديد والوعيد الشديد والمواثيق والعهود ثم يفكر في تقصيره فإن لم يحضره عند ذلك حزن وبكاء فليبك على فقد ذلك فإنه من المصائب⁽²⁾.

إن القرآن إذا نزل مجزئ، وينبغي أن يقرأ بهذه النغمة، وأما طريقة تحصيل البكاء أثناء القراءة هو أن يتأمل وأنى له بالتأمل إذا لم يتطعم ويتلذذ بكل ذلك ويتذوقه على حد تعبير ابن جني!! إن هذا التأمل يقضي إلى ملمح تنغيمي آخر مساعد ألا وهو ترديد الآية وتكريرها يقول السيوطي في الموضوع ذاته: لا بأس بتكرير الآية وترديدها روى النسائي وغيره عن أبي ذر أن النبي ﷺ قام بأية يرددها حتى الصباح؛ إن تعذبهم فإنهم عبادك الآية ولنا أن نستحضر مقام هذه الآية، وما يمكن أن يصحب ترديدها إلى الصباح من تنغيم وتطعم أو تلذذ من جراء ما تقتضيه من تفاعل مع مضمونها الدال خاصة بالنسبة لشيء صده قومه وردوه، بل وأذوه وحاربوه.

وفي معرض حديثه عن الترتيل وما تتبعه من تودة يقول ابن الجزري: كان كثير من السلف يردد الآية الواحدة إلى الصباح كما فعل النبي ﷺ، وقال بعضهم: نزل القرآن ليعمل به فالتخذوا تلاوته عملاً وروينا عن محمد بن كعب القرظي رحمه الله عليه أنه كان يقول: لأن أقرأ في ليلتي حتى أصبح (إذا زلزلت الأرض، والقارعة) لا أزيد عليهما وأتردد فيهما وأفكر أحب إلي من أن أمد القرآن هذا أوقال أنثر نثر⁽³⁾

(1) السيوطي، جلال الدين (1973) الإتقان في علوم القرآن، ج 1، ص. 93-94.

(2) المصدر، الجزء، ص 107، وانظر الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د) النشر في القراءات العشر، ج 1، ص 208.

(3) المصدر، الجزء، ص 209.

وبخصوص مد الصوت نجد: مثل أنس رضي الله عنه كيف كانت قراءة رسول الله ﷺ قال: كانت مد ثم قرأ (بسم الله الرحمن الرحيم) بمد بسم الله [أي لام كلمة الله] ومد الرحمن [أي ميم الرحمن] والرحيم [أي حاء الرحيم] ⁽¹⁾ كما كان كلما قرأ ولا الضالين فقال آمين بمد بها صوته ⁽²⁾ وكذلك عند المد يعوي كما سرى. ونجد في (التحديد ص 198) أن حزة الزياد كان يقول: إنما أزيد على الغلام في المدين يأتي بالمعنى ⁽³⁾.

وفي الختام ينبغي التنبيه على مسألة غاية في الأهمية ألا وهي تعالق الملامح الرئيسة والثانوية، وخاصة الطول والمد والتفخيم، يقول ابن جني: "وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سبر عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكان هذا إنما حذفت فيه الصفة لما قلنا من الحال على موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت."

وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك.

وكذلك تقول: سأله فوجدناه إنساناً! وتمكن الصوت بإنسان وتفعمه فتستغني بذلك عن وصفه بـقولك: إنساناً سمحاً أوجواذاً أو نحو ذلك.

وكذلك إن ذمته ووصفته بالضيق قلت: سأله وكان إنساناً! وتزوي وجهك وتقطعه، فيغني ذلك عن قولك: إنساناً ليماً أو لئيماً أو لئجراً أو مبخللاً أو نحو ذلك ⁽⁴⁾.

ويستفاد من هذا النص أن الأداء وتحديد التنغيم قرينة دالة تسد مسد عبارة كاملة أولفظ معين. ولما يبرز لنا تلازم بعض الملامح فيما بينها.

فإذا أجلنا الحديث عن حذف الصفة، نجد أن المدح والثناء هو موضع آخر لرفع الصوت ومدّه؛ حيث إن قوة اللفظ أرفع الصوت بلفظ الجلالة (الله)، مع تمكين لام (رجلاً) وتطويله، يعني أن المتحدث بمدح ويثني على هذا الرجل، وهذا يوازي عبارة: رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك. وكذلك يستفاد المد والثناء من تمكين الصوت بـ(إنسان) وتفعيمه [لاحظ أن ابن جني استعمل هنا التفخيم

الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإقناع والتسديد في صنعة التجويد، ص. 183، الجزري، شمس الدين محمد بن محمد الدمشقي (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 208.
السيوطي، جلال الدين (1973) الإقناع في علوم القرآن، ج. 1، ص. 107.
الداني، أبو عمرو عثمان بن سعيد (1993): التحديد في الإقناع والتسديد في صنعة التجويد، ص. 198
ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 370 - 371.

بدل قوة اللفظ لترادفهم] في قول القائل سألتاه فوجدناه إنساناً، وهذا للتنعيم ملمس التمكن والتعجب يوازي عبارة: [إنساناً سمحاً أوجواذاً أو نحو ذلك ويجعل التكلم والمستمع في غنى عنها.
ولا بد أن نلاحظ هنا أن، للتنعيم ولد وقوة اللفظ أو الرفع هي ملامح متلازمة، بل ومترادفة فـ.
كان ابن جني قد استعمل التنعيم مرادفاً لقوة الصوت أو رفعه، فإن المد أو (التمكن أو الإشباع) يجعل أبيض هذا المعنى يقول آباذي: الرفع بمعنى المد وأصل المد في اللغة الجر قاله المراءغب، والارتفاع، قال الجوهري مد التهار ارتفاعه⁽¹⁾.

ويتيح نص ابن جني كذلك ملاحظة أن اختلاس كلمة (إنساناً) تفيد ازدياد المختلس لهذا الإنسان ووصفه بصفات دميعة من قبيل البخل أو اللحز، واللؤم، وتستعين في هذا بعناصر سميائية من قبيل تزوية الوجه وتقطيعه.

ويستعمل العرب كذلك العناصر السميائية مع ملمح الرفع، ولعل المثال السطع هو رفع الصوت عند كل أنواع الدعاء، الذي أيضاً يلازمه رفع للأيدي، وكلما كان الدعاء خاشعاً مرتفعاً إلا وزيد في رفع الأيدي حتى يظهر بياض الإبطين كما روي عن الرسول ﷺ في الاستسقاء والاستنصار وعشية عرفة⁽²⁾.
وعموماً يمكن أن نستنتج مع القيومي (1991): أن هذه الأمور خير شاهد على أن العرب كانوا يعتمدون على الأداء وحده أحياناً في إفادة المعنى وإبانة الغرض، وإنهم كانوا يتمثلونه ويراعونه في كلامهم كان يمكن القول: إنه في مقام المدح والثناء وبفخم اللفظ ومطط وتطال الإقامة عليه، وكذا في مقام الوعظ والتنبية.

وفي مقام التوكيد يمكن ويحقق النطق باللفظ. أما في مقام الذم أو التهمة والمآخذة أو ما فيه ثقل على النفس بوجه عام فيعمد الناطق إلى الإسراع وعدم الثاني في نطق الألفاظ واختلاسها ولا يمكن اللفظ بها ولا يحققه⁽³⁾.

وهكذا نستنتج - مثلاً - أن لفظي: الله، وبلى، بالتأني (مع ما يصاحبه من تطعم ومطاطلة ومطيط غير لفظي الله وبلى بالإسراع (مع ما يلازمه من إخفاء...)).
ومن كل ما تقدم يتضح أن الدراسات القرآنية لم تقدم تصوراً كاملاً وشاملاً عن الأنماط التنغمية. وعن لقضايا ذات الصلة به، وإن كانت تضمنت إشارات هنا وهناك ويكون علينا السعي إلى تركيبها بغية تشكيل هذا التصور.

(1) آباذي، أبو الطيب محمد شمس الحق، العظيم (1415هـ): عون المعبود، ج. 2، ص 321.

(2) انظر، لأصاري، عمر بن علي بن الملق (1410هـ) خلاصة البدر المنير، ج. 1، ص. 130.

(3) لعبري، أحمد عبد التواب (1991)، أبحاث في علم أصوات العربية، ص. 212.

4.2 خلاصة وتقويم :

لقد بينا حواب القصور التي طبعت الدراسات العربية للمصحح التنقيح فتبين لنا أن العربية القرآنية (والعربية المعيار) لاتصح) لغتين تنقيحيتين. وأن الدراسات القرآنية القديمة ليست حالية خلوا مطلقا من الحديث عن قضايا التنقيح.

وقد مرص علينا الوضع الحرج للظاهرة في الدراسات اللسانية، والمقاربات العربية المشككة في وجودها في العربية المعيار أو في القرآن الكريم. أن نجتهد في البداية لإثبات هذا الوجود في التراث، وفي اللغة العربية وفي النص القرآني. فتمكنا من خلال ما تقدمه كتب القراءات والتجويد. والاحتجاج للقراءات المشهورة والشاذة، وإعراب القرآن ومعانيه، وبعض التفاسير... مع الاستعانة بما وفرته حقول معرفية تراثية أخرى في إطار تكامل المعرفة العربية القديمة، من إثبات وجود التنقيح في العربية القرآنية وفي العربية المعيار ومن تقديم التصور التقليدي لوظائفه وأهماته.

وفي المقابل اتضح أن تلك الإشراقات الواردة في الدراسات القرآنية لم ترق بمجموعة إلى أن تشكل تصورا شاملا وكاملا عن الأنماط التنقيمية، وعن العلاقة بين البنية التنقيمية والنمط النبري أو ما يسمى البنية الإيقاعية، لتكريس الطبيعة الإيقاعية للغة، وعن العلاقة بين البنية التنقيمية والمعنى، والبؤرة، وعن الإسهام التنقيمي في بنية القول القرآني. وهذه فجوات نطمح أن نملأها ما تبقى من الباب الثاني.

الفصل الثالث

نحو التنعيم أو البنية التنعيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة

0.3 تهيد:

نهدف في هذا الفصل إلى تقديم تفسير دقيق وشامل وبسيط لنحو تنعيم العربية القرآنية، مما يتيح الكشف عن الصلة الرابطة بين البنية التنغيمية وأنمط البري أو ما يسمى البنية الإيقاعية، بغية تكريس الطبيعة الإيقاعية للغة، والكشف عن العلاقة المفترضة بين البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي وبنية السورة في القول القرآني

ونطمح كذلك - من خلال مباحث هذا الفصل - أن نستخلص علاقة التنعيم بالملامح التطريزية الأخرى خاصة النبر والإيقاع والطول والوقف، وذلك انطلاقاً من فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيئته، التي دافعت عنها سيلكورك (1984، و1995)، وسندقم الدلائل التي تدعم هذه الفرضية انطلاقاً من التراث التطريزي العربي معززة بالأمثلة القرآنية.

وسنحاول أن نحقق كل ذلك من خلال ثلاثة مباحث. في المبحث الأول (1.3) سنعالج نحو التنعيم أو البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة وأولية نبر العلو الموسيقي في نظرية سيلكورك (1984)، وهو ما سنقاربه من خلال العناصر التالية: (1.1.3) التمثيل الصوتي والأصواتي للتنعيم والبنية الإيقاعية، و(2.1.3) تقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية، و(3.1.3) إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة واقتراحها. وفي المبحث الثاني (2.3) سندرس البنية التنغيمية والبؤرة، وذلك بعرض الإطار النظري للعلاقة بين البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي، وتبيان علاقة البؤرة والتطريز في القسمين (1.2.3)، و(2.2.3) على التوالي. وأما المبحث الثالث (3.3) فسيكون تطبيقاً نعرض ضمنه: البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية والبؤرة في العربية القرآنية؛ وذلك من خلال (1.3.3) التمثيل الصوتي والأصواتي للتنعيم في العربية القرآنية، و(2.3.3) تقطيع المركبات التنغيمية في العربية القرآنية، و(3.3.3) البؤرة والبنية التنغيمية في العربية القرآنية، و(4.3.3) علاقة البؤرة والتطريز في العربية القرآنية، و(5.3.3) العلاقة بين التنعيم والملامح التطريزية في العربية القرآنية. فيما سيخصص العنصر (4.3) لأهم الخلاصات، ولتقويم هذه المقاربة.

وإذ، ما نحقق ذلك فإننا نكون قد كشفنا جزئياً عن الطبيعة الإيقاعية للغة، وهو ما سنعرّزه في الفصل اللاحق والباين التاليين.

1.3 البنيتان التنغيمية والإيقاعية وأولية نبر العلو الموسيقي في نظرية سيلكورك:

وجهت سيلكورك اهتمامها في الفصل الخامس من عملها لسنة (1984): ألصواتة والتركيب العلاقة بين الصوت والبنية، والذي عنوانته بنحو التنغيم إلى مسألتين:

- المسألة الأولى هي: العلاقة بين النمط النبري أو البنية الإيقاعية للقول وبنيته التنغيمية.
- والمسألة الثانية، وهي مسألة واسعة ومثيرة للجدل، ألا وهي: العلاقة بين البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي المعروف بالبؤرة.
- وسنحاول في هذا القسم أن نبين العلاقة الأولى، ولن نهتم بالثانية إلا بالقدر الذي يخدم الأولى.
- ترى سيلكورك أن المسألة تتعلق بمستويين من التمثيلات الصوتية:
- مستوى النمط النبري، الذي يفهم على أنه رصوف لمقاطع الجملة مع المدرج العروضي.
- ويتضمن المستوى الثاني؛ أي البنية التنغيمية، ثلاثة عناصر، وهي:

1. تقطيع المركبات التنغيمية المتعلقة بالجملة، وتقسيمها إلى مركب أو مركبات تنغيمية. ومعلوم أن المركب التنغيمي هو وحدة من وحدات البنية المكونية التطريزية وخلالها تحدد النطاقات التنغيمية الخاصة.
2. تمثيل النطاق التنغيمي الخاص لكل مركب تنغيمي. وستميز سيلكورك النطاقات التنغيمية للغة الإنجليزية تبعاً لبرهامبيرت (1980) Pierrehumbert، على أنها متوالية من نبرات العلو الموسيقي pitch accents، ويجاذبها في البداية نغم حدي (اختيارياً)، وفي النهاية نبر مركب. وفي الختام (إجبارياً) نغم حدي كذلك، ويمثل لكل نغم في طبقة مستقلة القطع منفصلة عن الطبقة (أو الطبقات) التي تتضمن القطع والمقاطع.
3. إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة: إن كل نبر علو موسيقي للنطاق التنغيمي سينتد إسناده دائماً إلى بعض المكونات المكونة للجملة التي تكون في حجم الكلمة، مع أنه لن تقترن كل كلمة بنبر علو موسيقي. وستدعو سيلكورك طائفة إسناد نبر العلو الموسيقي إلى كلمة الجملة إسناد نبر العلو الموسيقي⁽¹⁾.

1.1.3 التمثيل الصوتي والأصواتي للتنغيم والبنية الإيقاعية:

ترى سيلكورك أن العنصر الرئيس في نظرية البنية التنغيمية بالنسبة للغة هو نظرية نطاقاتها التنغيمية؛ حيث تختلف اللغات، بدون شك، فيما بينها اختلافاً بيناً، ومن هنا يكمن العبء الوصفي الأكبر وللنظرية التنغيمية نفسها طرفان فرعيان مستقلان:

(1) selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P. 197- 198

ينبغي أن تكون قادرة على وصف النطاقات التنغيمية بأدوات صوتية. ويتوقف هذا، عادة، على وصف النطاقات التنغيمية للغة معينة من خلال متواليات من الوحدات التنغيمية الدرية. ينبغي أن تكون قادرة على وصف التأويل الأصواتي للنطاقات التنغيمية، بمعنى وصف العلاقة بين النطاق التنغيمي المحدد على المستوى الصوتي، وبين نطاق العلو الموسيقي المؤكد (التردد الأساس أو نطاق التردد)⁽¹⁾.

وفي هذا الصدد تبنت سيلكورك نظرية بيرهامبيرت (1980)، خاصة في الشق الذي يحدد وصف العلاقة بين البنية التنغيمية والبنية الإيقاعية، من ناحية، والبنية التنغيمية والمعنى التنغيمي، من ناحية ثانية. وتأسس نظرية بيرهامبيرت للنطاقات التنغيمية على ثلاث فرضيات مستقلة أساسية وهامة، وهي: الفرضية الأولى، هي أن التمثيل الصوتي للنطاق يكون مستقل القطع. ويتلخص في المطالبة فقط بـ: أ- أن النطاق التنغيمي يمثل صواتيا في طبقات (مستقلة القطع) منفصلة، وباستقلال عن الخاصيات القطعية و/أو المقطعية للقول.

ب- أن يتألف من متواليات من كائنات نغمية منفصلة (گولدسميث 1976 وب). ينبغي أن نشير بأن بيرهامبيرت ترفض رفضا صريحا لزوم أكثر من تمثيل خطي مفرد لوصف النطاقات النغمية للجملة؛ إنها تعارض الاقتراحات التي بمقتضاها تمثل الخاصيات النغمية للجملة تمثيلا هرميا أو كليا. يمكن للمرء أن يقول بأن النظرية، بهذا المعنى، هي مستقلة القطع بشكل صارم. وليس ضروريا القول إن هذه الفرضية مقيدة جدا، ولذلك فهي متممة للغاية.

الفرضية الأساس الثانية، أن العناصر النغمية (= الأنغام) تكون نطاقا تنغيميا يتوقف على تخصيص المستويات النغمية، والتي علاوة على ذلك تتكون فقط من نغمين هما: عال، ومنخفض. وبهذا الخصوص، تعارض هذه النظرية مجددا مع نظريات أخرى في هذا التقييد. واقرحت نظريات أخرى (من قبيل نظرية ليبرمان (1975)) الحاجة إلى أكثر من مستويين لوصف النطاقات التنغيمية، بينما اقترحت نظريات أخرى (من قبيل نظرية لاد (Ladd 1980)) أن كلا من مستوى الأنغام ونطاق الأنغام (هابط وصاعد) في الوقت نفسه يكون في اللبنة. ورغم ذلك اقترحت نظريات أخرى النظر إلى النطاقات التنغيمية من خلال نطاق الأنغام فحسب، واقترحت أيضا أن هناك نطاقين نغمين فحسب؛ هما: هابط وصاعد. رغم أن الاقتراح الأخير يجانس في بساطة ذخيرته النغمية نظرية عال ومنخفض. فإن بيرهامبيرت قد بينت أنه يواجه مشاكل تجريبية عديدة، من ضمنها صعوبة (حقيقية) في إمساد التأويل الأصواتي لنطاق الأنغام. ويمكن القول مجددا: إنها نتيجة متممة للغاية بالنسبة لعمل

يراهميرت أن يكون بالإمكان حصر الذرات الأساس لتمثيل النغمي (الأنغام) في طائفة (عد- ومنخفض).

والفرضية الثالثة، والتي تشكل، من وجهة نظر سيلكورك، المظهر الأشد ارتباطاً بشكل مباشر بتفسير بيرهاميرت: أن ثلاثة أنواع متميزة من الوجود النغمي تكوّن النطاق التنغمي لكل مركب تنغمي في الإنجليزية، وأن هذا الوجود له تركيبات مختلفة من حيث الأنغام، وله عمليات توزيع مختلفة داخل المركب التنغمي، وله طرق مختلفة للاقتراح بمقاطع الجملة، وربما أنواع مختلفة من الإسهامات في إنشاء تعابيرها. والنظرية هي أن النطاق التنغمي للإنجليزية يتألف من (تواليه ربما لا متناهية من) تبرات العلو الموسيقي، وتر المركب (يظهر بعد أقصى عمين نبر العلو الموسيقي)، والأنفء الحدية (التي تظهر في النهايات اليمينية والميسارية من المركب التنغمي). وتسمى هذه النظرية نظرية تركيب النطاق التنغمي.

فيما يتعلق بعلاقة النطاق التنغمي والبنية الإيقاعية، يقترن نبر العلو الموسيقي (عادة) بالمقطع ذي النبر الأولي في الكلمة، ولا يتحقق نبر المركب في أي مقطع خاص، لكن داخل فترة زمنية يقينية بعد نبر العلو الموسيقي (التووي) اختامي، وتقترن الأنغام الحدية الختامية والاستهلالية، على التوالي، بالمقاطع الختامية والاستهلالية للمركب التنغمي⁽¹⁾.

وقد يتألف نثر العلو الموسيقي للغة الإنجليزية، بحسب تحليل بيرهامبيرت، إما من نغم واحد أو نغمين، اللذين يكون أحدهما مرصوفاً مع المقطع الذي يتوفر على البروز الإيقاعي الأقوى داخل الكلمة وتبعاً لثراث الصوارة المستقلة القطع، فإن نجمة تستعمل لتعليم نغم النثر المرصوف.

ومن هاهنا يكون الشكل العام لثرات العلو الموسيقي في الإنجليزية على النحو التالي: ن، ذ+، أو ن+ن، حيث ن+ع أو خ. (للدواع شرحت في برهامبيرت (1980)، يمكن القول أن ع+، خ+، ع+ع+، ع+خ+، ع+ع+ع+، وع+ع+ع+ فقط تشكل فعليا جزءا من ذخيرة نبر العلو الموسيقي للإنجليزية). ونبر المركب هو نغم منفرد، إم ع أو خ. ويكون النغم الحدي نغما منفردا، أيضا، ع أو خ وسيكتب ن% لتمييزه على مستوى التدوين عن تدوين كيانات نغمية لأنواع أخرى.

يتألف النطاق التنغيبي الأدنى لمركب تنغيبي، بحسب بيرهامبيرت، من نير العلو الموسيقي، وسر المركب، والنغم الحدي الختامي. الجملةتان (35.2) و(36.2) تعرض بالتمام بعض النطاقات الدنيا

المصدر نفسه، ص 253-255

(35.2)



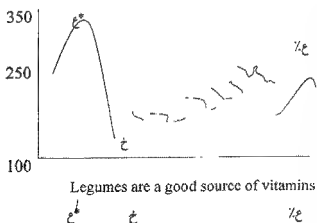
1. Legumes are a good source of vitamins*

(36.2)

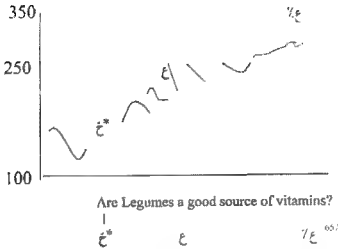


2. are legumes a good source of vitamins*

في هذه الأمثلة، النغم الأول هو نبر العلو الموسيقي (المتفرد)، والثاني هو نبر المركب، والثالث هو النغم الحدي الختامي. وبحسب بيرهامبيرت، فإن التحقيقات الأصواتية لهذه النطاقات التلغيمية التحتية من قبيل التطاقات تبينها الرسوم التالية⁽¹⁾:
الشكل (37.2):



الشكل (38.2):



هذا النطاق التغمي قمة عالية في المقطع المتبوع في legumes واتبع هذا بهبوط إلى علو موسيقي منخفض، الذي يظل باقيا، مثل تلة، إلى المقطع الختامي، حيث هناك صعود مفاجئ للعلو الموسيقي إلى قمة أخرى. وبحسب بيرهامبيرت (1980) في نظرية الإنجاز الصوتي، النغمات ع و غ في التمثيل الصوتي يسمان الحركات في التردد الأساس. في الشكل (37.2) النغم ع يقترن بالمقطع المتبوع -le وهو نبر العلو الموسيقي، والنغم ع الظاهر فوق المقطع الختامي للجملة هو النغم الحدي. من حيث النغم ع المكلف بالهبوط في نبر العلو الموسيقي الذي يأتي بعد -le، سافترض هنا إنه النصف الثاني لنبر العلو الموسيقي الثاني النغمي وعنصره الأول هو ع السابق. هذا القول لـ Legumes are a good source of vitamins سيكون مناسباً فقط في بعض سياقات الخطاب. غياب نبر العلو الموسيقي في vitamins على أن مركب الاسم المحمول قد قُدم في الخطاب وعلو النغم الحدي في النهاية يشير إلى أن الجملة ليست مجرد تأكيد تقرير، الذي في الإنجليزية سيتهى بنغم حدي ع. بالأحرى، النطاق الصاعد- الهابط - (الشكل 37.1) سيكون مناسباً على أنه نفي لتأكيد جملة Nothing in this cupboard is a good source of vitamins [لا شيء في هذه الخزانة يكون مصدراً جيداً للفيتامينات].

سأبرهن فيما يأتي على أن حضور نبر العلو الموسيقي فوق Legumes يشير إلى أن الكلمة تكون ميازة (بمعنى تكون بارزة). عمليات التوزيع المختلفة لشبرات العلو الموسيقي تشير إلى البنيات الميارة المختلفة⁽¹⁾

2.1.3 تقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية⁽²⁾:

- لاستكمال صورة دور البنية التنغيمية في النحو ترى سيلكورك ضرورة معالجة الجمل المكونة من أكثر من مركب تنغيمي. إن الوجود المجرد لبعض الجمل يثير مباشرة بعض الأسئلة:
- ما هي العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية والبنية التركيبية؟
 - هل يحمل المركب التنغيمي أية خاصيات دلالية تميزه؟
 - هل يحمل تقطيع المركبات التنغيمية للجمل إسهامات معينة لمعناها؟
 - ما هي العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية وبنية بؤرة الجملة؟
 - ما هو أثر تقطيع المركبات التنغيمية على صفوف المدرج العروضي للجملة؟
 - هل هناك أي ورود مشترك للقيود على التطاقات النغمية للمركبات التنغيمية المتتالية؟
- وتبدو للباحثة استحالة معالجة كل هذه الأسئلة، لذلك ستختار أن تعالج العلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية والبنية التركيبية من ناحية، وتقطيع المركبات التنغيمية والبنية الإيقاعية من ناحية ثانية⁽³⁾.
- فيما يتعمق بالعلاقة بين تقطيع المركبات التنغيمية والنحو ترى الباحثة أن الجملة نفسها، في الأقوال المختلفة، قد تتجزأ تجزئاً متبايناً إلى مركبات تنغيمية، أو بعبارة أخرى، لا يمكن للبنية التركيبية للجملة أن تحدد تقطيع مركباتها التنغيمية. إذن العلاقة بين البنية التركيبية وكل مستويات البنية التنغيمية يمكن أن توصف على أنها تحويل ضمن عدد من التحويلات.
- لفرض أن:

⁽¹⁾ Selkirk, E (1995): **Sentence Prosody: Intonation, Stress, and Phrasing**, P. 551-552.

⁽²⁾ قدمنا هذا العنصر خلافاً لما فعلته سيلكورك (1984، و1995)، حيث تناولت البؤرة قبل حديثاً عن تقطيع المركبات بهدف تبسيط عرض نظريتها للبنية التنغيمية ونظرية علاقة تلك البنية التنغيمية بالبنية الإيقاعية (صف الشكة العروضية) من ناحية وبؤرة البنية من ناحية ثانية. (سيلكورك (1984: 284). كما قالت، ولكننا نرى من الأفضل أن سير وفق التصور الأول القاضي بعرض علاقة العناصر الثلاثة المكونة للبنية التنغيمية بما فيها تقطيع المركبات بالبنية الإيقاعية

⁽³⁾ Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P. 284.

أ هناك تمثيلاً صوتياً للبنية التنغيمية؛ بحيث قد تتكون الجملة من مركب تنغيمي واحد أو أكثر ولكن مركب تنغيمي نطاق يتكون من وحدات نغمية مميزة صوتياً (نبرات العلو الموسيقي، والأنغمة الحدية، ونبرات المركب) والتي تقرر بطرق متعددة بمقاطع القول.

ب التحقيق الأصواتي لنطاق جملة معينة يحدد من خلال بنية لتنغيمية. والمحتوى المقطعي، ورسوب المدرج العروضي. إن المعطى المركزي الذي يجب أن تأخذه بعين الاعتبار أية معالجة لتنغيم الجملة هو أنه قد يكون جملة معينة، مع بنية تركيبية معينة، عدد من التحقيقات الماثلة للعين لسانياً (والمقابلة). هذا المعطى وحده يوجب نظرية للنطاقات تلتبس شيئاً من التمثيل اللساني ما عدا التمثيل التركيبي؛ أي تمثيل تقطيع المركبات التنغيمية، والنطاقات التنغيمية، واقتراح العناصر النغمية مع مقاطع الجملة، أو ما سمته سيلكورك البنية التنغيمية⁽¹⁾.

تعتبر سيلكورك أن البنية السطحية للجملة تتجزأ طوعاً إلى مركبات تنغيمية، ويصبح، بعدئذ. ذلك التقطيع، مادةً لشروط معينة لتحقيق سلامة التكوين. ومعروف أن ثمة حدوداً حقيقية على تقطيع المركبات التنغيمية، والتي قد تكون مجرد حدود غير رغوية.

إن مهمة الباحثة الرئيسة في هذا القسم هي تحديد شروط سلامة التكوين عند تقطيع المركبات التنغيمية. وفي هذا الصدد نفترض شرطين عامين لسلامة التكوين وليس لأي منهما الطابع التركيبي وتسمي أولهما: قاعدة التناظر التطريزي التركيبي للمركب التنغيمي:

(39.2) قاعدة التناظر التركيبي التطريزي للمركب التنغيمي:

يجب أن تحمل -محسراً- مصفوفة الجملة شحواً إلى متوالية (من مركب تنغيمي أو أكثر).

وتطلق على ثانيهما: شرط وحدة المعنى. ويكون ذا أهمية جوهرية جداً، ويحتاج إلى شيء من التفصيل. ويضع أساساً الشروط التركيبية على تقطيع المركبات التنغيمية.

(40.2) شرط وحدة المعنى على تقطيع المركبات التنغيمية:

يجب على المكونات المباشرة للمركب التنغيمي أن تشكل مجتمعة وحدة معنوية.

(وستحدد كلا من المكون المباشر للمركب التنغيمي والوحدة المعنوية). إن موقف الباحثة -وذلك تبعاً لهاليداي 1967¹ وب- هو أنه ليس ثمة شروط تركيبية صارمة على تقطيع المركبات التنغيمية. فالظاهر أن أية شروط تركيبية على المكان الذي قد ترد فيه فجوات في تقطيع المركبات التنغيمية، حسب زعم

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 285

الباحثة، ترجع في نهاية المطاف إلى مطلب ضرورة أن تنشئ عناصر مركب تنغمي نوعا من المعنى الدلالي⁽¹⁾.

ومن حيث العلاقة بين تقطيع المركبات التنغمية ورصوف المدرج العروصي للجملة، تفترض سيلكورك ببساطة، أن المركب التنغمي هو مركب شرقي بالنسبة للتركيب. إذ تسري قواعد بناء المدرج، بكيفية سلكية، على المكونات المباشرة للمركب التنغمي، وعلى المركب التنغمي ذاته في الوقت نفسه (منتجة بروزا نووياً مناسباً على نبر العلو الموسيقي الأخير في المركب التنغمي). فمن المحتمل جداً أن المركب التنغمي هو المكون المركبي الأعلى الذي تسري عليه قواعد مثل قاعدة النبر النسوي NSR، أو بعبارة أخرى، إن مجال بناء المدرج لا يتضمن أكثر من مركب تنغمي.

ثم تزعم الباحثة، أن تقطيع المركبات التنغمية للجملة يحدد مظاهر من بنيتها الإيقاعية. علاوة على الزعم (الذي سيبين لاحقاً) بأن إسناد (واقتران) نبر العلو الموسيقي للجملة يحدد مظاهر معينة من نمطها النبري، فإن هذا الزعم يصل إلى الزعم الأكثر شمولاً بأن مستوى من التمثيل اللساني يدمج البنية التنغمية، وأن البنية التركيبية تحدد البنية الإيقاعية للجملة. وتسمى هذا المستوى من التمثيل *البنية السطحية التنغمية*⁽²⁾.

ولمزيد من التوضيح يمكن العودة إلى الفصل الثالث من الباب الأول من هذا العمل. وفيما يتعلق بالمؤشرات الأصواتية لتقطيع المركب التنغمي تذكرنا سيلكورك بأن نظرية بيرهوبرت (1980) للنطاقات التنغمية بالنسبة للغة الإنجليزية هي نظرية لنطاق مركب تنغمي. فعندما تتألف جملة إنجليزية من مركب تنغمي مفرد، يكون هناك نغمان حديان (في أقصى اليمين وأقصى اليسار من الجملة) فقط، ومركب نبر واحد (بعد نبر العلو الموسيقي السابق). وعدد غير محدد، مبدئياً، من نبرات العلو الموسيقي. وسيختلف النطاق التنغمي لمركب تنغمي مفرد عن مركب تنغمي مضاعف بالنسبة للجملة، لذلك، سيتألف المركب التنغمي المضاعف من نبرات المركب، وأنغام حدية في موقع متوسط، قبل نبرات العلو الموسيقي الأخرى وبعدها. إذن وجود نغم حدي متوسط هو إشارة أمينة إلى أن الجملة تتألف من أكثر من مركب تنغمي واحد.

وعلى اعتبار أن مؤثرات هذه المركبات على النطاقات تكون ملحوظة جداً، فإن الباحثة ستركز اهتمامها عليها، علاوة على نبر العلو الموسيقي. لتذكر أن الأنغام الحدية هي ع أوخ، وأنها تحقق فوق المقطع المتأخر مباشرة للحد اليمني أو اليساري من المركب التنغمي.

(1) المصدر نفسه، ص 286

(2) المصدر نفسه، 286-287

إن ما يسمى صعوداً مستمراً، يتوسط الجملة. في الغالب، ويتضمن نغماً حديداً (بيرهامبرت 1980). إذن إن ظهور صعود مستمر متوسط للجملة، يشير إلى حضور أكثر من مركب تنغمسي فيها ويتحدد أكبر. وفي حلول فجوة بين المركبات التنغمسية مباشرة بعد المقطع الذي يرد الصعود فوق يمكن الجملة (41.2) بصعود مستمر فوق المقطع المنبور-cal. أن تلك التحليل إلى مركب تنغمسي فقط (42.2)، حيث هناك نبر حدي عال على-cal.

(41.2):

ع

After the musical, They went for a late snack to Ella's.

[ذهبوا، بعد موسيقى، إلى مطعم الوجبات الخفيفة المتأخر باليس.]

(42.2):

ع

..... (cal-.....) تنبيه

ليس هناك طريقة أخرى يستطيع بها أن يقحم صعود نحو هذا، ليمنح السياق الإقناعي للجملة (العلو يكون بعيداً جداً عن أي مقاطع منبورة نبراً رئيساً حتى يكون جزءاً من تحقيق نبر العلو الموسيقي). لنلاحظ الجملة المقبلة (43.2).

(43.2):

ع ض ع

[بعد الغداء، نعتقد أننا سنتوجه للتزده.] After lunch. We Think we'll go for a drive.

إن لكلمة lunch ذات المقطع الأحادي نطاق هبوط صعود. لتقديم فرضياتنا بخصوص التمثيلات الصوتية للنطاقات التنغمسية وتحقيقها الأصواتي (على أساس بيرهامبرت 1980)، من قبيل أن يستطيع هبوط صعود أن يستقر فوق مقطع مفرد فحسب، وذلك عندما يحمل المقطع (المنبور) نبر علو موسيقي في

نهاية مركب تنغيبي إذن إن حضور الصعود المستمر المتوسط، وخصوصا عندما يتبع صعودا في المقطع نفسه، هو دليل جيد جدا على حضور فجوة بين مركبين تنغيبيين في الجملة⁽¹⁾ هناك إشارة واضحة أخرى عن حضور نهاية مركب تنغيبي. الهبوط الحاد والعميق، إلى السطر الأسفل لدى المتكلم حسب برهامبيرت (1980)، يرد هبوط من هذا القبيل عندما يظهر نغم حدي متخفّض. يعني فقط في نهاية المركب التنغيبي. هذا النوع من الهبوط يقابل هبوطا أقل مأساوية والذي يأخذ مكانه في ثانيا مركب تنغيبي ناجم عن نبر علو موسيقي معين. (إنه لا ينتج فقط بسبب حضور منخفض بين عالين، لكن بسبب ما سمته برهامبيرت قواعد الحشو).

وقد يوفر التقطيع الزمني التركيبي للجملة سندا للدليل تقسيمها إلى مركبات تنغيبي. يكون هناك على العموم تمديد أووقف في نهاية المركب التنغيبي. وقد يكون كثير من التمديد أثرا للنطاق النغمي في نهاية المركبات التنغيمية: إن بعض أنواع الطراز النغمي يأخذ الطول فقط للتحقق. لكن لا يمكن تأويل وقف بالطريقة نفسها. علاوة على ذلك، إذا كانت درجة التمديد تظهر في نهاية مركب تنغيبي لا يمكنها أن تؤول بواسطة آثار أخرى، ثم كل منها والوقف يجب أن تؤول كآثار مثل التقطيع الزمني التركيبي. وتفسر سيلكورك أنها تنتج عن إضافة أنصاف النبضات الصامتة. هذه طريقة أخرى لمعالجة المركب التنغيبي كمركب شرقي بني بواسطة قواعد المدرج التي لها حساسية من التركيب⁽²⁾. وإذا كانت سيلكورك ترفض الشروط التركيبية على تقطيع المركبات التنغيمية، فإنها في مقابل ذلك تضع عليها شروطا دلالية.

فهناك شرط الوحدة المعنوية (الذي سبق ذكره (40.2)، الذي وفقه، على المكونات المباشرة لمركب تنغيبي معين أن تشكل مجتمعة وحدة معنوية، وتصوغ تعريفا للمركب المباشر في (44.2):

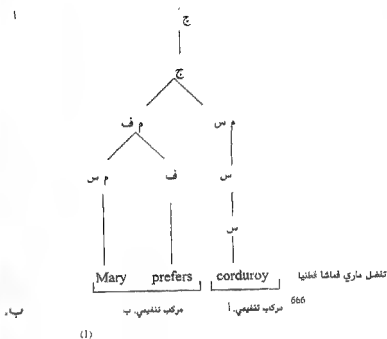
(44.2) المكون المباشر لمركب تنغيبي (أ) هو مكون تركيبي متضمن كليا داخل مركب تنغيبي (أ) (مشرف عليه حصرا) ولا يكون مشرفا عليه بواسطة مكون تركيبي آخر متضمن كليا داخل مركب تنغيبي (أ).

وليتضح الأمر؛ ففي جملة (45.2ب)، مع تقطيعها إلى مركبات تنغيمية في (45.2ب) يكون مكون المركب الاسمي Mary [ماري] ومكون الفعل prefer [تفضل] مكونات مباشرة للمركب التنغيبي

(1) المصدر نفسه. ص 287 288

(2) المصدر نفسه. ص 289 - 290

الأول، ويكون مكون المركب الاسمي corduroy [قماشاً قطنياً] المكون المباشر (وحده) للمركب التنعيمي الثاني، لتأمل ذلك.
(4.5.2)



3.1.3 إسناد نبرات العلو الموسيقي لكلمات الجملة واقترانها:

فيما يخص إسناد نبرات العلو الموسيقي إلى مكونات الجملة الإنجليزية واقترانها البعدي بالمقاطع المستقلة داخل مكوناتها المعينة، تشير الباحثة إلى اقتران نبر العلو الموسيقي بمكون خاص في البنية التركيبية عبر إسناد نبر العلو الموسيقي. إنه اقتران نبر العلو الموسيقي والمكون الذي يلتصق في قاعدة البؤرة الأساس التي تقول: (المكون الذي يسند إليه نبر العلو الموسيقي هو مكون مباشر). وفي هذا الصدد تقترح سيلكورك فرضيتها الهامة بأن نبرات العلو الموسيقي تسند فقط إلى مكونات مستوى الكلمة. كما تقترح أيضاً أن إسناد نبر العلو الموسيقي يكون حراً؛ أي إن ظهور نبر العلو الموسيقي في (سطح) البنية التركيبية محكوم بمبدأ (أ)، أي يقترن بمكون من حجم الكلمة أو أقل فقط، ومبدأ (ب)؛ أي يجب على المكون المقترب به أن يكون بؤرة

(١) المصدر نفسه، ص 290 291

«قاعدة البؤرة الأساس قد ترى على أنها شرط سلامة التكوين على (سطح) البنية التركيبية». وعندما يقع إسناد نبر العلو الموسيقي، يصبح الاقتران المستقل القطع لنبر العلو الموسيقي بمقطع معين داخل المكون المبأر اقترانا تلقائيا

وترى الباحثة أن نبر العلو الموسيقي يقترن بالمقطع الأبرز إيقاعيا داخل المكون، الذي يسند إليه هذا النبر، وحيث البروز الإيقاعي يحدد من خلال رصوف المقاطع مع المدرج العروضي⁽¹⁾ بافتراض أن نبرات العلو الموسيقي تسند إلى الكلمات، يحلل اقتران تلك النبرات بمقطع النبر الرئيس في الكلمة بالمبدأ نفسه الفعال في لغات أخرى، حيث تكون نبرات العلو الموسيقي خصائص للكلمات. (هذا النوع من الاقتران هو قياسي في اللغات ذات نبر العلو الموسيقي من قبيل اللواتية والسويدية. إلا أن الفرضية الإضافية التي قد تجعل نبرات العلو الموسيقي تسند إلى المركبات وتقترن بمقطع النبر الأولي في المركب بميكانيزم اقتران مماثل لا تخلق إلا تنبؤات خاطئة. إن نبر المركب العادي يحدد في أي حال من الأحوال الكلمة في المركب الذي سيحمل نبر العلو الموسيقي، لكن نبر الكلمة العادي يعمل على تحديد المقطع في الكلمة الذي سيحمل نبر العلو الموسيقي المسند إلى تلك الكلمة.

إذن إن اقتراح سيلكورك القاضي بأن إسناد نبر العلو الموسيقي لا تقوم به المركبات، بل تقوم به مكونات من حجم الكلمة (أراقل) فحسب، يتوقف على اعتبار أن مركزية نبرات العلو الموسيقي في الكلمات والمركبات تحدد بمبادئ بارزة بروزا كليا⁽²⁾.

ولصورة اقتران نبر العلو الموسيقي، تقترح سيلكورك اقتران نبر العلو الموسيقي بالبروز الرئيس في الكلمة، كما في (46.2ب) مثلا، إذا أسند إلى كلمة إنجليزية معينة، كما في (46.2أ):

$$\begin{array}{ccc}
 \text{أ} & & \text{ب} \\
 \left(\begin{array}{c} \text{x} \\ \text{x x} \\ \text{x x x x} \\ \text{California} \end{array} \right) & \Rightarrow & \left(\begin{array}{c} \text{x} \\ \text{x x} \\ \text{x x x x} \\ \text{California} \end{array} \right)
 \end{array}
 \quad (46.2)$$

(1) المصدر نفسه، ص. 269 270

(2) المصدر نفسه، ص. 270

(لقد افترضت الباحثة، بوضوح، أن اقتران نبر العلو الموسيقي سيأخذ موقعه بعد ثبات أنماط البروز داخل مجال المكون التي أسندت إليه. ويكون الاقتران نفسه سلكيا وبالتالي يطبق على المجال الملائم فقط.

وإذا أسند نبر العلو الموسيقي إلى صريفة معينة من نوع مقولة أصغر من الكلمة، من قبيل سابقة، فإنه سيقترن بالقطع الأبرز في السابقة⁽¹⁾.

وبهذا يتضح عدم اشتراط مستوى أدنى من البروز لاقتران نبر العلو الموسيقي، بينما يطلب اقتران البروز الأكبر داخل مجال مخصص.

إن التمييز بين إسناد نبر العلو الموسيقي واقترانه هو تمييز نافع؛ وذلك:

- 1 لأنه يسمح بملاحظة اقتران نبرات العلو الموسيقي التي تشكل جزءا من النطاقات التنغيمية للإنجليزية ليكون نموذجاً لقاعدة الاقتران الشائعة جداً؛ أي (48.2) والتي تكون مسؤولة عن اقتران نبرات العلو الموسيقي بالمقاطع (البارزة) في اللغات حيث قد لا تسند نبرات العلو الموسيقي إسناداً حراً، لكن في المقابل قد تكون جزءاً من المفردات المعجمية للكلمات.
 - 2 وهو هام جداً بالنسبة لتحليل الإنجليزية، لأنه يعمل إعادة اقتران نبر العلو الموسيقي في المكون الذي يصيب حركة النقرة ومن ثم يتغير مكان بروزه الأكبر. فإذا كان اقتران نبر العلو الموسيقي جزءاً فحسب من إسناد نبر علو موسيقي استهلاكي، فإنه، إذن، لا يكون متاحاً كمبدأ منفصل قادر على ربط نبرات العلو الموسيقي المستندة.
- لنلاحظ (49.2-أ ج):

2 ع 5				(49.2):			
أ	×	ب *	×	ج	×	×	×
	×	×	×	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×	×
×	×	×	×	×	×	×	×
thirteen men		thirteen men		thirteen men			
↓	↓	↓	↓	↓	↓		
1 ع 5	1 ع 5	1 ع 5	1 ع 5	1 ع 5	1 ع 5		

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص. 271-272.

مركزيا) حيث يقترن نبر العلو الموسيقي في thirteen ينتقل إلى المقطع السابق، كما في (49.2ب) هذا يخلق تمثيلا يُنظر فيه إلى اقتران نبر العلو الموسيقي على أنه رديء التكوين، حيث نبر العلو الموسيقي لا يقترن بالبروز الأكبر. لا يصادق على الاقتران في (49.2ب)، والذي يصادق عليه هو (49.2ج)، حيث يتبع نبر العلو الموسيقي البروز يمكن أن تعلق حركة نبر العلو الموسيقي هذه بافتراض (أ) أن كل اقتران سيئ التكوين يستبعد تلقائيا، ويخلق نبر علو موسيقي 'طاف'. و(ب) أن اقتران نبر العلو الموسيقي يعود ليطبق تلقائيا، بانرا نبر العلو الموسيقي الطافي فوق المقطع البارز حديثا⁽¹⁾.

2.3 البنية التنغيمية والبؤرة :

1.2.3 الإطار النظري لعلاقة البنية التنغيمية والمعنى التنغيمي:

المسألة الثانية التي عاجلتها سيلكورك في 'نحو التنغيم' متعلقة بالعلاقة بين المعنى التنغيمي للجملة المعروف بالبؤرة من جهة، وبنية التنغيمية، من جهة أخرى.

إن دراسة المعنى التنغيمي في الإنجليزية تقود حسب سيلكورك - إلى تقسيمه إلى مكونين: قسم يسمى المكون التعبيري، والآخر البنية الإخبارية أو مكون بنية البؤرة. (إنه لا يستبعد أن يتضمن المعنى التنغيمي، في لغات أخرى، مظاهر أخرى من التمثيل الدلالي تعتبر تقليدية جدا، من قبيل مجال العوامل المنطقية، والربط المتنوع، وهكذا)، إن مكونات البنية التنغيمية المتنوعة تنبئ بطرق متنوعة بمكونات المعنى التنغيمي هاته.

عما يهتم به المكون التعبيري لقول معين، الإخبار؛ حيث ينقل ما يتعلق بموقف المتكلم ومزاجه وشخصيته، الخ. قد يتناول بعض الأشياء أيضا، من قبيل ما يسمى تنغيم الاستفهام ومظاهر أخرى من القوة غير التعبيرية للجملة. ومن ضمن المظاهر الثلاثة للبنية التنغيمية للجملة، المظهر الذي يجب أن يسهم بوضوح في مكوناتها التعبيري هو متواليتهما من النطاقات التنغيمية؛ يعني اختيار نبرات العلو الموسيقي، ونبرات المركب، والأنغام الحدية. من حيث المظهرين الآخرين للبنية التنغيمية، إنه لا يبدو مستبعدا أن إسناد نبر العلو الموسيقي وتقطيع المركبات التنغيمية يسهمان أيضا في المكون التعبيري للقول. وتسجل الباحثة أيضا أن جمل المكون التعبيري يحمل كليا في اللغة الإنجليزية تقريبا عبر البنية التنغيمية، بينما في لغات أخرى يقسم بدرجات متفاوتة، أو يجعل كليا. عبر جزئيات من أنواع مختلفة كما في الفيلندية والنرويجية.

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 273.

بهذه الكيفية. يختلف المكون التعبيري اختلافا جذريا عن المكون الآخر للمعنى التنغمي في اللغة الإنجليزية، الذي يتضمن خصائص بؤرة جملة⁽¹⁾. فماذا إذن عر مكون البنية الإخبارية أو مكون بنية البؤرة؟

تري الباحثة. تبعا لثومسكي (1971) وجاكندوف (1972)، فيما يتعلق بالعلاقة بين البنية التنغمية والبؤرة المربوطة بالمعنى التنغمي، كأن تثبيلا يتوسط بين المكوّنين، والذي ستمسبه. بنية البؤرة Focus structure.

ومن هذا المنظور، يتألف وصف تلك العلاقة من جزأين: وصف العلاقة بين البنية التنغمية وبؤرة البنية، من جهة، ووصف العلاقة بين بؤرة البنية والمعنى التنغمي، من جهة ثانية.

إن أهم دور بالنسبة لبنية بؤرة الجملة هو تحديد الإسهام الإخباري 'Information contribution' لخطاب الجملة المفترض. يمكن القول: إن ما يكون مبارا في جملة يفهم أنه يشكل خبرا جديدا في خطاب معين، بينما يفهم أن ما ليس مبارا يمثل خبرا معلوما².

وبهذا، على نحو الخطاب المهتم بتحديد مناسبة جملة داخل سياق خطاب خاص، أن يراعي في اعتباره بوضوح البؤرة. في اللغة الإنجليزية، تتعلق بنية البؤرة بالنسبة لجملة تعلقا وثيقا بينيتها التنغمية. وفي هذا الصدد نزع سيلكورك أن إسناد نبر العلو الموسيقي للجملة في الإنجليزية يتعلق تعلقا مباشرا بخصائص بورتها.

يمكن القول مجددا: إن حضور نبر العلو الموسيقي يتناسب مع بؤرة معينة (وبالتالي مع 'خبر جديد')، بينما يشير غيابه إلى انعدام البؤرة (أو أن الخبر قديم). وقد يتعلق أيضا تقطيع المركب التنغمي لجملة بنية بورتها. وفي مقابل كل ما سبق، ترفض سيلكورك رفضا قاطعا، أن تكون لنبر المركب أية علاقة مباشرة بنية البؤرة⁽²⁾.

وتشير سيلكورك إلى تبنيها الفرضية المتداولة في الأدبيات التوليدية، ومفادها أن البؤرة هي خاصية للمكونات التركيبية، وتفترض أن الجملة قد يكون لها أكثر من بؤرة واحدة. كما أنها تسائر جاكندوف في افتراض أن بنية البؤرة تمثل في البنية السطحية للجملة، عبر أداة وسم البؤرة. وتفترض أيضا حضور تثليل بنية البؤرة في الشكل المنطقي⁽³⁾.

وفيما يتعلق بتحليل علاقة بنية البؤرة بالبنية التنغمية، قدمت تاويلا مختلفا عما هو متداول في الأدبيات التوليدية؛ حيث اقترحت أن يؤسس على قاعدتين:

(1) المصدر نفسه، ص 198 - 199

(2) المصدر نفسه، ص 199 - 200

(3) المصدر نفسه، ص 200

- القاعدة الأولى: قاعدة البؤرة الأساس. تقول ببساطة إن المكون الذي يسند إليه العلو الموسيقي يكون مباراً. ويمكن القول: إن الكلمة تبار إذا كان لها نبر العلو الموسيقي

- والقاعدة الثانية هي قاعدة البؤرة المركبة، وتتضمن تعريفاً تكرارياً للبؤرة. يقال إن مكوناً قد تبار إذا تبار رأسه (عادة كلمة) و/أو إذا تبار مكون متضمن داخل الرأس. أي تبار موضوع ضمن الرأس (يمكن أن يقال، مثلاً، قد يبار المركب الفعلي (م ف) إذا تبار الفعل أو موضوعه (أو موضوعاته) أو إذا تباراً معاً). إن نظرية سيلكورك تقوم على أن علاقة بنية البؤرة والبنية التنغيمية لا تخضع فقط لعلاقات البنية المكونية في البنية السطحية (كما يفترض عادة) لكن أيضاً لبنية محمول وموضوع المفردات المعجمية للجملة. وسنبرهن سيلكورك على أن قواعد البؤرة يمكن أن تمتد دون تغيير لوصف العلاقة بين التطريز والبؤرة في الجمل⁽¹⁾.

وفي هذا الصدد تصرح الباحثة، أن نظريتها لا تعطي مكاناً لمفاهيم التنغيم العادي أو النبر العادي؛ حيث تعتبر أنماطاً تنغيمية أو أنماط نبر المركب المحسوبة آلياً على أساس البنية التركيبية وحدها. وتعتبر أن من مهمة النحو تعريف العلاقة بين بنية البؤرة والبنية التنغيمية، وتقتصر أن قواعد البؤرة تفيد في تحديد هذه العلاقة. بين البؤرة والبنيات التنغيمية التي تكون حرة وتُسند إسناداً مستقلاً لبنية التركيبية (السطحية). في هذه النظرية، ليس هناك بنية تنغيمية تُحدد على أساس استقلال البؤرة حتى تكون عادية. بينما يوجد صف عادي من البنيات التنغيمية الممكنة بالنسبة لأية بنية خاصة للبؤرة، شرط أن لا تُحدد بنية البؤرة تحديداً مستقلاً بصفتها بنية عادية، ولا يوجد هناك تنغيم عادي بالنسبة للجملة.

وإذا كانت سيلكورك قد تبنت تمثيل تشومسكي وجاكندوف لبنية البؤرة لتكون المحور في الربط بين التطريز والبؤرة المتعلقة بالمعنى، فإن هذه النظرية قد اهتمت بـ: وصف العلاقة التأويلية من جهة، ووصف تأويل البؤرة من جهة أخرى. إلا أن نظرية سيلكورك للعلاقة بين التطريز والبؤرة تختلف عن نظرية تشومسكي وعن الأعمال المتفرعة عن التراث التوليدي من ناحيتين.

- أولاً، إن تلك الأعمال السابقة تزعم أن البنية التنغيمية جملة معينة زيادة على نمط نبر مركبها تتعلق تعلقاً مباشراً بخصائص بؤرة الجملة، بينما ترى سيلكورك أن العلاقة بين بنية البؤرة ونمط نبر المركب تنوسطها البنية التنغيمية. وهذا التصور، بطبيعة الحال، يتضمن نظرية لعلاقة النبر والتنغيم والتي تجعل التنغيم في موقع الصدارة.

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص 201 202

- إنها أيضا تتضمن نظرية لعلاقة التطريز بالبؤرة مختلفة، إلى حد ما، عن نظرية تشومسكي والآخرين. والتي تمت صياغتها على أساس الاصطلاحات الملائمة لنبر العلو الموسيقي. قواعد البؤرة التي تقترحها سيلكورك ليست مجرد ترجمة للإطار النظري لتصوير تشومسكي وجاكندوف لعلاقة النبر والبؤرة. وبدل ذلك تتضمن زعمها الجديد بأن هذه النظرية ستصبح مركز عمليات البروز التطريزية (مثل نبرات العلو الموسيقي) وفق البنية المكونية السطحية ومكان العناصر المبارة ضمن بنية محمول وموضوع التي تحدد احتمالات بنية بؤرة الجملة كاملة. وهذا هو الاختلاف الجوهرى الثانى بين نظرية سيلكورك والنظرية المستوحاة من التراث التوليدي⁽¹⁾. وسيتم توضيح هذه النقطة توضيحا مفصلا في المبحث الموالى.

2.2.3 علاقة البؤرة والتطريز:

تعتبر نظرية العلاقة بين البؤرة والتطريز المشتركة بين التوليديين، أن مركز البروز التطريزي داخل المكون المبارة تحدده قواعد نبر اللغة. ويزعم هؤلاء أن البروز الأكبر داخل مركب مبارة يصادف المقطع الحامل للنبر الرئيس فى الكلمة الذى يسند إليها البروز داخل المركب بقاعدة النبر النوى، لاسيما أن البروز الأكبر سيصادف البروز الأكبر فى أقصى يمين كلمة المركب [فى العربية أقصى يسارها]. وستطلق الباحثة على هذا التحليل قاعدة بؤرة النبر النوى، الذى يواجه مشاكل عديدة بحسب العديد من الباحثين. وتشدد على قدرة نظريتها على تحليل المعطيات التى تشكل معضلة فى تحليل قاعدة بؤرة النبر النوى. ويتضمن تحليلها ثلاثة عناصر أساسية:

- العنصر الأول هو تحليل إسناد نبر العلو الموسيقي واقترائه⁽²⁾؛ حيث اقترحت سيلكورك أن نبرات العلو الموسيقي تسند إلى مكونات من نوع الكلمة أو أقل منها فى البنية التركيبية (وتقترن بها)، وأن نبر العلو الموسيقي يقترن بأكثر المقاطع بروزا إيقاعيا من ذلك المكون (المتحقق فورا).
- ويشكل العنصران الثانى والثالث قاعدتي البؤرة:

(1) المصدر نفسه، ص. 202-203.

(2) راجع بتفصيل هذا التحليل فى (3.1.3) أعلاه.

- أ. قاعدة البؤرة الأساس: يكون بؤرة المكون الذي يسند إليه نبر العلو الموسيقي.
- ب. قاعدة البؤرة المركبة: قد يكون مكون بؤرة إذا كان (1) أو (2) صحيحا (أو كانا صحيحين في الوقت نفسه):
- (1): إذا كان رأس المكون بؤرة.
- (2): إذا احتوى مكون بداخله ما يكون دليلا على الرأس.

إن هذا التحليل يتشكل من ثلاثة فروض حقيقية وعامة، والتي تكون مستقلة عن الفرض الخاص بأن بنية البؤرة تعتمد على بنية الموضوع.

الفرض الأول، إن نبرات العلو الموسيقي - لا النبر الإيقاعي - لها ارتباط بالعلاقة بين البؤرة والتطريز.

والفرض الثاني، إن مبادئ تحديد موضع عمليات البروز المرتبطة بالبؤرة داخل كلمات معينة تختلف عن مبادئ تحديد عمليات البروز في المركبات. فرغم إسناد نبر العلو الموسيقي واقتراحه، فإن نبر العلو الموسيقي سيجد دائما طريقه لمقطع الكلمة المنبور نبرا رئيسا منها، لكن موضع نبر العلو الموسيقي في مركب يفترض أن لا يحدد بواسطة التركيب الإيقاعي للمركب ككل.

الفرض الثالث، إن بؤرة قد يتم دمجها داخل بؤرة أخرى. هذه الفرضية ضرورية لصورة قاعدة البؤرة المركبة نفسها، والتي تمنح تعريفا تكراريا للبؤرة. إن أي نظرية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار البؤر المدججة embedded.

كما أن الفرض الثاني هو أيضا مركزي بالنسبة لتحليل ميلكورك: إن قواعدها الخاصة بالبؤرة هي قواعد نطقية خاصة بالنسبة لهذا الفرض⁽¹⁾.

لنبدأ بملاحظة الجملة (51.2)، وتشير الحروف الكبيرة إلى الكلمات المبارة:

(51.2): عطست She SNEEZED

قد يقرن بهذه الجملة معنيان تنخميان وبالنتيجة نيتان للبؤرة.

في الحالة الأولى يبدو مناسباً القول إن المركب الفعلي هو البؤرة، بالنسبة للجملة يكون الجواب الملائم لسؤال من يطلب الخبر الذي يوفره المركب الفعلي كاملاً هو: 'ماذا فعلت؟' ويكون فرض سيلكورك الخاص هنا، أن الفعل هو أيضاً ضمن البؤرة، علاوة على المركب الفعلي.

وتحتوي الحالة الثانية على معنى يطلق عليه عادة التقابل، الفعل 'عطست' She SNEEZED قد يستعمل هنا مقابلاً لفعل (لازم) آخر، كم: في خطاب: "I don't think she SNIFFLED, she SNEEZED." لا اعتقد أنها شهقت، لقد عطست. وعلى العموم ستعرف الباحثة حدس التقابل بالبؤرة الضيقة في الجملة (وبشكل توافقي، وبقدر كبير لا بأس به من إخبار الجملة المفترض أو القديم). إذن المعنيان التقييميان الممكنان بالنسبة لـ (52.2) يختلفان في تلك البؤرة؛ في الحالة الأخيرة تكون ضيقة ولا تسع إلا الفعل، بينما في الأولى تكون واسعة وتسع أيضاً المركب الفعلي⁽¹⁾. وبهذا يتماشى المعنيان التقييميان معاً مع التنبؤ الذي أقامه نحو سيلكورك للبؤرة.

ثم لنلاحظ الجملة (53.2) 'شاهدت كوجاك' "She watched 'KOJAK'".

جدها هناك معنيان تقييميان ممكنان. قد يكون هناك بؤرة (تقابلية) ضيقة فوق موضوع المركب الاسمي فقط ("she watched 'KOJAK'", "M*A*S*H*"; لم تر (م). أ. س. ح). رأت (كوجاك). وقد يكون المركب الفعلي بؤرة كذلك. جملة (52.2) هي جواب مناسب لسؤال "What did Mary do last night?"; ماذا فعلت (ماري) ليلة البارحة؟ إن تحليل سيلكورك هو أن البروز فوق الاسم Kojak يدل على أن الاسم قد تيار، حيث في حالة أسماء الأعلام ربما يتضمن بشكل آلي أن المركب الاسمي يكون مبارأ كذلك. يمنع التثير على المركب الاسمي وحده القراءة التقابلية. ويمكن التثير على المركب الفعلي عبر التثير على المركب الاسمي، الذي يكون محمولاً للفعل watched. من حيث تحليل البؤرة بقاعدة النبر النووي، يتنبأ جيداً بالترتيب البيمبي لعلاقات البؤرة والتطريز بالنسبة للجملة. لكن كما بدأت تبين هذه الأمثلة، إنها قد تعمل بطريقة خاطئة. إذا صادف البروز المركب الاسمي داخل المركب الفعلي المبار في هذا الموضع، إنه يكون بما أن المركب الفعلي هو مكون أقصى اليمين ويلقى النبر الرئيس من قبل قاعدة النبر النووي. والأمر الذي يؤول المركب الفعلي ضرورة على أنه خبر جديد في (52.2) وسينظر إليه على أنه نتيجة آلية لبؤرة المركب الفعلي، بالنسبة لتحليل البؤرة بقاعدة النبر النووي لا يتيح البؤر المدجة⁽²⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 208-209

(2) المصدر نفسه، ص 209-210

وما دام الأمر كذلك، وبما أن تحليل البؤرة بقاعدة النبر النووي لا يمكن أن يخصص، كما ينبغي، سلسلة البنيات المبارة والمعاني التنغيمية التي تيسر تقديم بنية تنعيمية خاصة للجزمة ستدجا سيلكورك إلى إدراج مفهوم البؤر المدججة.

إن النسخة الجديدة للبؤرة تقول

(53.2) قاعدة البؤرة المركبية البديلة: قد يبار مكون إذا اشتمل على مكون ميار

إن نظرية بدون بؤر مدججة تطالب بطريقة ضمنية أن تأويل المركبات الاسمية داخل المركب الفعلي هي بطريقة ما آلية (ولا يمكنها أن تكون بطريقة مباشرة على صلة ببؤرة خاصة للمركبات الاسمية أوناغصة). بدون مفهوم البؤر المدججة، لا يمكن لبؤرة المركب الفعلي وبؤرة المركبات الاسمية داخل المركب الفعلي أن تعالج معالجة مستقلة. لكن الحقيقة تبين أنها يجب أن تكون.

لنلاحظ الجملتين التاليتين:

(54.2): She sent a BOOK to MARY. [أرسلت كتابا لـ(ماري)]

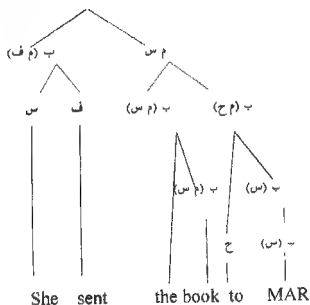
(55.2): She sent a/the book to MARY. [أرسلت كتابا/ الكتاب لـ(ماري)]

لكل منهما معنى تنغيمي حيث المركب الفعلي يكون ميارا. إما أجيب عن سؤال: what she did next (Jane) [ثم ماذا فعلت جين؟] (أوحتى سؤال: "what's happened? [ماذا حدث؟] في خطاب حيث Jane تكون بارزة ومن تم مفترضة). لكن بنية البؤرة الكاملة للجملتين عندما تملكان بؤرة المركب الفعلي لا تكون مماثلة. يمثل مكونا المركب الاسمي التابعان للمركب الفعلي، في (54.2)، خبرا جديدا. وجلة (54.2) هي جواب على حين غرة تقريبا عن سؤال بخصوص أنشطة Jane. (55.2) هي أيضا جواب ممكن للسؤال نفسه، لكن لأجل أن يكون جوابا مناسباً، يجب أن يقال في سياق خطاب حيث a/ the book تكون خبراً قديماً، وهذا لثبيان كيف يؤول فقدان البروز فوق book. إن سياقاً من هذا القبيل يمكن تصويره بسهولة. إن عمل (جين) هو إشهار الكتب، وكتابها المنتشر هو موضوع الحديث. ووضع السؤال عن أنشطتها الحديثة. إحدى المتكلمات ذكرت بأن (جين) أرسلت البارحة الكتاب لـ(ماري) (وهي صديقة مشتركة للمتكلمتين)، وأنها تطلعت أن تلق تعليقات عقبه.

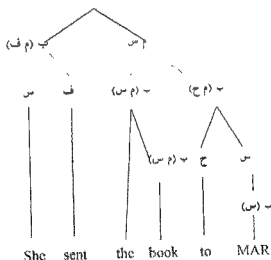
ستكون (55.2) قولاً مناسباً للجزمة. إذن المركب الفعلي قد يكون مياراً عندما لا يكون مكون من مكونات المركب الاسمي مياراً.

ونتين، لجمستان (54.2) و(55.2) أن تشير (وتأويل) مكون داخل المركب الفعلي يكونان بالفعل مستقلين عن بؤرة المركب الفعلي.

لتقديم ثنيل لهذه الوضعية من العلاقات، علينا أن نأخذ بعين الاعتبار التمثيلات حيث نكور
 البؤر مدمجة. وتزعم سينكورك إذن بأن ينقي البؤرة بالنسبة لـ (54.2) و (55.2) نكون (56.2) و (57.2)
 على التوالي عندما يكون المركب الفعلي بؤرة.
 (56.2).



:(57.2)



تجبر قواعد البؤرة أن هاته تصبح تأليفات سائلة التكوين بالنسبة لبؤرة التطريز. وتكون قاعدة البؤرة الأساس مستوفاة، على اعتبار أن كل كلمة بارزة هي بؤرة. وتكون قاعدة البؤرة المركبية مستوفاة، بما أن كل مكون مرتب أعلى يعني بؤرة، وأن الرأس أوموضوعه يكون بؤرة. إن بنيات البؤرة هاته توفر الأساس للمعاني التنغيمية المناسبة⁽¹⁾. ولا بد من الإشارة إلى أن سيلكورك (1995) أعادت مراجعة قواعد البؤرة وسمتها هذه المرة قاعدة إسقاط البؤرة المؤسسة على التركيب:

هذه المبادئ الثلاثة بالنسبة لإسقاط البؤرة تأتلف مع قاعدة البؤرة الأساس الخاصة بلغة معينة لتحديد العلاقة بين النبر والبؤرة في اللغات التنغيمية من قبيل الإنجليزية والألمانية الجرمانية⁽²⁾.

3.3 البليتان التنغيمية والإيقاعية والبؤرة في العربية القرآنية؛

1.3.3 التمثيل الصوتي والأصواتي للتنغيم في عربية القرآن:

يعتبر النطاق التنغيمي أهم عنصر في النظرية التنغيمية بالنسبة للغات التنغيمية، ويعكس الأداء الأصواتي الذي يلفظ به الخطاب، ولتحديده في العربية، نطلق من الترسانة النظرية لسيلكورك (1984، و1990، 1995) التي استعرضناها سابقاً، والتي اقتبست جزءاً منها من بيرهامبيرت (1980). ولعل من أهم مقومات تلك الترسانة تمثيل النطاق التنغيمي في طبقات مستقلة القطع استقلاً صارماً، وتشكيل العناصر النغمية الذرية مجتمعة، والمكوّنة من نبرات العلو الموسيقي ونبر المركب والنغم الحدي، للنطاق التنغيمي للمركب التنغيمي، وهذه الذرات النغمية تختزل في عنصرين، هما: {عال (ع)، ومنخفض (ض)}.

وبهذا فإن الحديث عن النطاق التنغيمي يقتضي الوقوف عند عناصره الثلاثة، بعامة، وعنصر نبر العلو الموسيقي بخاصة، وتحديد العلاقة التي تربط تلك العناصر بالبنية الإيقاعية.

وبهذا الشأن يقرن نبر العلو الموسيقي عادة بالمقطع الحامل للنبر الرئيس (= الأولي) في الكلمة. ومعلوم أن هذا النبر في اللغة العربية⁽³⁾ بحسب الوصف التي قدمه إبراهيم أنيس (1979)، ودادو عبده (1979)، وإدريس السخروشي (1987)، وعبد الصبور شاهين (د.ت) له مواقع مقطعية محددة، وستقدمها بعد تقديم أنواع المقاطع العربية التي يقرن بها النبر الأولي:

(1) المصدر نفسه، ص. 210-212

(2) Selkirk, E (1995): *Sentence Prosody: Intonation, Stress, and Phrasing*, P. 561.

(3) لقد حدد إبراهيم أنيس (1979) المقاطع التي تنبر في العربية انطلاقاً من قراءة قراء القرآن الكريم في مصر.

1. المقطع القصير (ص مصر).
2. المقطع الطويل المفتوح (ص مصر مصر).
3. المقطع: تطويل المقفل (ص مصر ص).
4. المقطع المديد المقفل بصامت (ص مصر ص ص)⁽¹⁾.
5. المقطع المديد المقفل بصامتين (ص مصر ص ص).
6. المقطع المتمادى المقفل بصامتين (ص مصر ص ص ص) وهو مقطع استثنائي يقع في حالة لوقف على كلمات من قبيل: التقاصر، يشاذ، التواء⁽²⁾.

وفيما أشكال النبر الأولي أو الرئيس العربي التي حددها إبراهيم أنيس على أساس نطق القراء المصريين في زمانه، وذلك بعد إدراج التعديل الطفيف الذي أدرجه داود عبده (1979):

لعرفة موضع النبر العربي:

- ينظر أولاً إلى المقطع الأخير فإذا كان من النوع الرابع أو الخامس [أو السادس]، كان هو موضع النبر.
- وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوع الثاني أو الثالث [أو الرابع]، حكمنا بأنه موضع النبر.
- أما إذا كان من النوع الأول، نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً، كان النبر على هذا الموضع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

(1) قدم حنون، مبارك (1994): المد والسكون، ص. 43-53، ما يقنع من الأدلة على التساوي التطريزي لذين المقطعين الثقيلين وهو ما سنستفيد منه في بلورة العلاقة بين النبر والتنظيم. وللمقطع الثقيل في الصوارة الوليدية الحديثة هو كل مقطع يحتوي على نواة مركبة (مضروعة)، وأما المقطع الخفيف فهو كل مقطع يحتوي على نواة بسيطة (غير مضروعة)، انظر بهذا الصدد:

Clements, G, N, and Keyser, S, J (1983): **CV Phonology: A Generative Theory of the Syllable**, P.106. و Hogg, R and McCully, C, B (1987): **Metrical Phonology: a Course book**, P. 31-61

ويرى حنون، مبارك (1984) 49-50) يحكم معطيات اللغة العربية أن المقطع الثقيل يتكون من صدر ونواة مركبة أو صدر ونواة وقفل.

(2) انظر من بين آخرين هذه الأشكال في أنيس، إبراهيم (1979) الأصوات اللغوية، ص 159-169، وحليبي، عبد العزيز (1986) البنية المقطعية العربية، ص 69-82

- ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول⁽¹⁾.

ويمكن أن نستخلص الشكل العام لنبرات العلو الموسيقي في اللغة العربية، من خلال تحليل مجموعة من الأمثلة التي تقترن بمقاطع نبر العلو الموسيقي:

(59.2): (نستعين) في حالة الوقف؛ يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز وهو (عين) ويمكن أن تمثل له على النحو التالي:

(159.2): ن * ن

ن - س - ث - ع - ي - ن

ونذكر بأن نبر التنغيم بحسب بيرهاميرت يتكون إما من نغم أو نغمين، اللذين يكون أحدهما مرصوفا مع المقطع البارز إيقاعيا داخل الكلمة، وهو (عين)، وتبعاً لما تقرأه الصوارة المستقلة القطع فإن نجمة تستعمل لتنغيم النبري المستوي⁽²⁾.

وفي المثال (60.2): (مستقر) في حالة الوقف، يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع الأبرز إيقاعيا وهو (قر) ويمكن التمثيل له على هذا النحو:

(160.2): ن *

م - س - ث - ق - ر

(1) أنيس إبراهيم (1979): الأصوات اللغوية، ص. 172. وانظر بخصوص التمديلات الموضوع بين معقوفين عبده، دود (1979) دراسات في علم أصوات العربية، ص. 112. وانظر إلى مقترحات بديلة في: حسان، تمام (1986): مناهج البحث في اللغة، ص. 195-196، وحسان، تمام (د.ت): اللغة العربية معناها ومبناها، ص. 172-174، وانظر كذلك.

Al-Ani, Salman (1970): *Arabic Phonology: An acoustical and Physiological Investigation*, P. 88

(2) النغم المستوي هي الذي يستلزم علوا موسيقيا ثابتا، أما ما يقابله فهو نغم النطق الذي يستلزم حالة متغيرة ويمكن لأنغام النطق أن تكون أنغاما متصاعدة أو أنغاما متناقصة أو أنغاما متصاعدة متناقصة الخ. وتكون الأنغام المستوية عالية أو وسيطة أو منخفضة (إلا أنه بالنسبة لقضيتنا الأنغام تتكون فقط من (ع، وض)). انظر هاري ثمان درهالست ونورفال سميت (1992): الفونولوجيا التوليدية الحقيقية، ص. 13. وراجع فيما يتعلق مبادئ النظرية المستقلة القطع عموما (1.1.3) من الباب الأول.

وفي المثال (61.2): (تقصّ) في حالة الموقف كذلك، يرتبط نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز مر
لستوى الإيقاعي الذي هو (قاصّ) ويمكن التمثيل له على الشكل التالي:

(61.2): ن * ن

ت - ق - - ص ص ص

وفي المثال (62.2): (استخلص)، يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز إيقاعيا وهو في هـ
الحالة بحسب قواعد النبر العربية المقطع ما قبل الأخير، أي (ل)، ويمكن التمثيل له على النحو التالي:

(62.2): ن *

* س ت خ ل - ص -⁽¹⁾

وفي (63.2): الأفعال الثلاثة من قبيل (كتب)، يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع البارز إيقاعيا.
وهو في هذه الحالة بحسب قواعد النبر العربية، المقطع الثالث حين تعد المقاطع من نهاية الكلمة، أي (ك).
ويمكن التمثيل له على النحو التالي:

(63.2): ن *

ك - ت - ب -

وفي (64.2): (حركة)، ففي هذه الحالة يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع الرابع، عندما تعد
المقاطع من النهاية، أي على (ح)، وهو ما يمكن أن يمثل له على هذا النحو:

(64.2): ن *

ح - ر - ك - ت - ن

إننا من خلال هذه الأمثلة يمكن أن نفترض أن ذخيرة نبر العلو الموسيقي لعربية القرآن تتكون من
(ن* + ن، ون*) فقط وحيث إن (ن) يمكن أن يكون إما (ع) أو (خ)، وحيث إننا نفترض أن الأنغام العربية
هي أنغام مستوية، وليست أنغام نطاق، تكون الحصييلة النهائية هي (ع* + ع، وخ* + خ، وع* + ع*).

وهنا تبدو العربية أغنى من سويدية استكهولم التي تقتصر حصيلة نبر العلو الموسيقي فيها على: (ع*خ). وعلى الفرنسية التي لا تتجاوز الحصيلة فيها (ع*)¹ ولكن لغتنا أفقر من الإنجليزية، على نحو ما ذكرنا سابقا نقلا عن بيرهاميرت (1980)². وتحديد العنصر الأول من عناصر النطاق التنغمي سيكون علينا أن نحدد العنصرين المثبتين، وهما نبر المركب، والنغم الحدي.

فأما نبر المركب فهو نغم منفرد يتكون إما من ع أو خ، وبالنظر إلى موقعه المفترض، وهو يقترن بمقطع غير محدد، ولكن بعد مقطع نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا في المركب التنغمي. وأما النغم الحدي فيقترن بالمقاطع الختامية، والاستهلالية من المركب التنغمي، وهو نغم مفرد كذلك، ع أو خ، ويكتب (ن%) ليميز على مستوى التدوين.

وبهذا فإن النطاق التنغمي للمركب التنغمي يتألف من نبر العلو الموسيقي، ونبر المركب، (والنغم الحدي). وتعرض الجمل (65.2) و(66.2) بعض النطاقات التنغمية الدنيا.

(65.2): ع*ع خ* خ ع%

إياك نعبد. ء ب ي ي ك ن ع ب د د

(66.2): ع* ع ع*ع%

ضرب الله مثلا: ض ر ب ء ل ل ه م ث ل ن

ففي المثال الأول يمثل النغمان الأول والثاني نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا، وتمثل (خ*) الأولى نبر العلو الموسيقي الخاص بكلمة (نعبد)، وتمثل خ الثانية نبر المركب، بينما تمثل (ع%) النغم الحدي.

¹ Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P 265

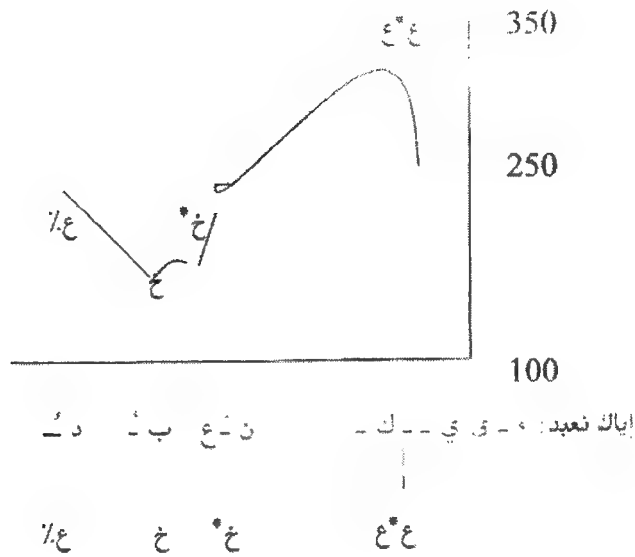
⁽²⁾ راجع (1.4.3) أعلاه

أما المثال الثاني؛ فتمثل فيه (خ*) نبر العلو الموسيقي غير البارز إيقاعيا وكذلك بالنسبة للنغميين (ع*وع)، ولكنهما خاصان بكلمة (الله)، بينما يمثل نبر العلو الموسيقي الخاص بكلمة (مثلا) والأبرز إيقاعيا بالنسبة لهذا المركب (ع*) الأخيرة، في حين يقترن بالمقطع نفسه النغم الحدي (ع/).

ويلاحظ انعدام نبر المركب. إننا نفترض ذلك حتى لا نخرق الشرط القاضي بورود نبر المركب بعد نبر العلو الموسيقي.

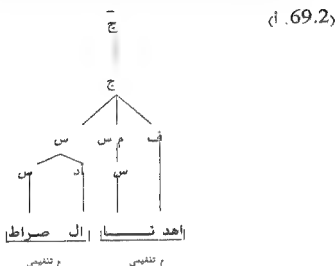
ويمكن تبين التحقيقات الأصواتية لهذه النطاقات التنغيمية التحتية من خلال الشكلين التاليين:

(الشكل : 67.2):



نفترضنا تبعا للعاسي الفهري (1985 ب) أن البنية التركيبية للجملة العربية تعتمد الرتبة (ف فا مف)، كما نفترض معه كذلك خضوعها لقواعد عديدة من قبيل قاعدة التثنية والتفكيك...⁽¹⁾

إن جملة من قبيل (69.2). ﴿أَهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾⁽²⁾، يتم تمثيلها على النحو التالي.



بتطبيق شرط الوحدة المعنوية على تقطيع المركبات التنغيمية بين المركبات المباشرة الذي تحدد القاعدتين (قاعدة التناظر التركيبي التطريزي للمركب التنفيضي، و شرط وحدة المعنى على تقطيع المركبات التنغيمية)⁽³⁾ يستوفي المركبان التنغيمان في (69.2) شرط الوحدة المعنوية؛ حيث تحصل في المركب التنفيضي 1 علاقة موضوع - رأس بين فاعل المركب الاسمي (نا) والفعل (أهد). وبطبيعة الحال لتقطيع المركبات التنغيمية مؤشرات أصواتية يمكن ملاحظتها بالرجوع إلى الأمثلة السابقة في الرسوم.

⁽¹⁾ انظر. العاسي الفهري، عبد القادر (1985): اللسانيات واللسانيات العربية، ج. 1، ص 99-187 و نظرياً يتعلق ببناء الكلمة وبناء الجملة العاسي الفهري، عبد القادر (1990) البناء الموازي. نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، الكتاب كاملاً

⁽²⁾ سورة الفاتحة، آ 5

⁽³⁾ راجع القاعدتين في القسم (2.2.3) أعلاه

3.3.3 البؤرة والبنية التنغيمية في العربية القرآنية:

توسط البنية الإخبارية أو مكون بنية البؤرة بين البنية التثغيمية والبؤرة، ويكمس دورها في تحديد الإسهام الإخباري للمخاطب. إن ما يكون بؤرة هو ما يشكل (خبراً جديداً)، بينما (الخبر المعلوم) ليس بؤرة.

ففي المثال: (170.2) قال تعالى: ﴿قُلْ الْإِنْفَالُ لِلَّهِ﴾⁽¹⁾.

تشكل (لله) خبراً جليداً أي بؤرة لأنها جاءت جواباً عن سؤال حكاه القرآن في قوله تعالى:

(يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَنْفَالِ) ⁽²⁾، فهذا الخبر الجديد يشكل بؤرة، بينما (الخبر المعلوم/ أو القديم) هو

(الانتقال) ما دام واردا في السؤال.

وكما هو الحال في اللغة الإنجليزية فإن بنية البورة في اللغة العربية ترتبط بالبنية النغمية بعامة وبإستناد نبر العلو الموسيقي بخاصة؛ حيث إن حضوره يعني حضور خبر جديد/ بوّرة، بينما يستفاد من غيابها التعداد البوّرة ووجود الخبر القديم فقط؛ ففي المثال السابق (170.2) والذي يمكن إعادة كتابته أصواتياً على النحو التالي: (70.2ب) [ق ل ج ل ن ف س ل ل ج ل ل ل د ه ح] يستند النبر الموسيقي الأبرز لإيقاعيا لكلملة (الله) بينما يقترن بالمقطع الثقيل: / ل _ _ / (ص ص ص).

ويرتبط تقطيع المركبات التنغيمية -كما بينا سابقا- بالبؤرة، وبخاصة بشرط الوحدة المعنوية.

وفي مقابل مكوني البنية التنظيمية السابقين، لا يقوم مكونها الثالث؛ أي بـ المركب بدور في تحديد البنية البؤرة بحسب ما أفادت به سيلكورك، بل وتدفعنا معطيات اللغة العربية، على نحو ما بينا سابقاً إلى افتراض هامشية هذا المكون فيما يتعلق بتحديد بنية البؤرة.

وفيما يتعلق بعلاقة البنية التنغيمية ببنية البؤرة، وخلافا لما هو متداول في الأدبيات التوليدية، أسست سيلكورك تأويلها للبؤرة على أساس القاعدتين السابقتين قاعدة البؤرة الأساس التي تجعل كل كلمة اقترن بها نبر العلو الموسيقي كلمة مبرأة، وقاعدة البؤرة المركبة التي تتحدث عن البؤرة داخل المكونات، ويقولون: إن المكون يتبار إذا تبار موضوع رأسه، أوتبار مكون متضمن داخل الرأس.

نفسی (71.2) مثلاً، ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا﴾⁽³⁾؛ حيث إن الاسم

(قَوْلٌ) صدر للمركب الاسمي ﴿الَّتِي تُجَنِّدُ لَكَ﴾، والفعل ﴿سَمِعَ﴾ رأس للجمله، وذلك طبقا للمبدأ

البسيط المستعار من الفامسي القهري (1985)، والذي يقول: (72,2) الرأس في الصدر⁽⁴⁾.

41) سورة الأنفال، آ: 1.

المسورة والآية نفسيهما

سورة المجادلة، آ 1.

الفاسي المهرمي، عبد القادر (1985) اللسانيات واللسانيات العربية، ج 1، ص 108

ومن شأن هذا أن لا يربط علاقة بنية البؤرة والبنية التنغيمية بعلاقات البنية المكونية السطحية فحسب، ولكن فضلا عن ذلك، بعلاقة محمول - موضوع الكائنة بين المفردات المعجمية للجملة. وبهذا ترتبط البنية التنغيمية بخصائص بؤرة الجملة، فالمبار يحمل نبر العلو الموسيقي، بل إن البنية التنغيمية تتوسط علاقة بنية البؤرة وغط نبر المركب مما يجعل التنغيم سابقا عن النبر.

4.3.3 علاقة البؤرة والتطريز في العربية القرآنية:

يعتقد معظم التوليديين أن قواعد نبر اللغة هي المتحكم الفعلي في تحديد مركز البروز التطريزي داخل المكون البار، وأن ذلك البروز يصادف المقطع الحامل للبروز الأكبر داخل المركب وفق قاعدة النبر النووي، والذي سيقترن بالمقطع الختامي للكلمة في أقصى يمين المركب⁽¹⁾، وفي أقصى يساره بالنسبة للغة العربية.

إلا أننا نرى - وفق النموذج المتبنى - أن المتحكم ليس النبر بل البنية التنغيمية بعامة، ونبر العلو الموسيقي بخاصة ضمن علاقته بالبؤرة؛ ذلك أن نبر العلو الموسيقي يسند إلى مكونات في حجم الكلمة أو أقل منها في البنية التركيبية، وأنه يقترن بالمقطع البارز إيقاعيا. وقد بينا سابقا أن الكلمة الحاملة للمقطع البارز إيقاعيا تمثل البؤرة.

إلا أن تبيان الأمر يقتضي أحيانا إقحام ما سمته سيلكورك سابقا البؤرة المدججة في بؤرة أخرى. ولعل هذا المفهوم سيساعد دارس تنغيم القول القرآني على تأويل الجمل الملتبسة والمتنازع على تأويلها بين أصحاب كتب (الاحتجاج للقراءات الشاذة)، وكتب (إعراب القرآن)، وكتب (التفسير)، وبعض المؤلفات (النحوية)... الخ.

وسنقدم فيما يلي جملا تتوفر كل واحدة منها على معنيين تنغيميين (المعنى التنغيمي يتضمن المكون التقريري والبنية الإخبارية/ مكون بنية البؤرة)، مما يستلزم بالتبع بنيتين للبؤرة، على أن نقدم لاحقا نموذجين يستدعيان إقحام البؤرة المدججة.

(73.2): ليس هو ابنك⁽²⁾

(1) راجع قاعدة النبر النووي في: (Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P. 10, 23, 90.

(2) هذه الجملة مجتزأة من نص لابن جني سابق فيه تنازع في التأويل، وقال فيه: "وعلى ذكر طول الأصوات وقصرها لقوة المعاني المعبر بها عن وضعها ما يحكى أن رجلا ضرب ابنا له، فقالت له أمه: لا تضربه، ليس هو ابنك؛ فرفعها إلى القاضي فقال: هذا ابني عندي، وهذه أمه تذكر أنه ليس مني. فقالت المرأة: ليس الأمر على ما ذكره، وإنما أخذ يضرب ابنه فقلت له: لا تضربه ليس هو ابنك [ابنك]، ومدت فتحة النون جدا، فقال الرجل: والله ما كان منه هذا الطويل الطويل، انظر: ابن جني، أبا الفتح عثمان (1994): *المختضب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها*، ج. 2، ص. 210.

(74.2): (ونادى نوحاً) ⁽¹⁾

(75.2): ﴿وَاللَّهُ أَذِنَ لَكُمْ﴾ ⁽²⁾

(76.2): ﴿الْأَنْس﴾ ⁽³⁾

(77.2): ﴿الْأَيْسَ إِلَىٰ مَلِكٍ مُّصْرَ﴾ ⁽⁴⁾

(78.2): ﴿مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا﴾ ⁽⁵⁾

(79.2): ﴿مَا أَغْنَىٰ عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ﴾ ⁽⁶⁾

(80.2): ﴿فَلْيَحْمَدُوا اللَّهَ الرَّحْمَنَ مَدًّا﴾ ⁽⁷⁾

ففي المثال الأول (73.2)؛ يمكن القول: إن البؤرة يمثلها الفعل (ليس)، فهو الخبر الجديد الذي فاجأ الرجل بإسقاط الأبوة عنه فرافعها إلى القاضي فقال: هذا ابني عندي، وهذه أمه تذكر أنه ليس مني، لكن الأم رفضت هذا المعنى التنفيعي (أي المكون التعبيري وبنية البؤرة)، ومن ثم رفضت أن تكون (ليس) هي الخبر الجديد/ البؤرة، وقالت أمام القاضي: كَيْسَ الأمر على ما ذكره [أي ليس (ليس) خبراً جديداً أو بؤرة]، وإنما أخذ يضرب ابنه فقلت له: لا تضربه ليس هو ابنك [إبناك]، ومدت فتحة النون جداً، وبذلك فهي تؤكد على أن الخبر الجديد أو البؤرة إنما هو كلمة (ابنك) لذلك مَدَّت فتحة النون جداً، مما يعني أنه المقطع المنبور نبراً رئيساً والذي يقترن به نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعياً، والكلمة التي لها هذه المواصفات هي - بحسب سيلكورك - البؤرة. ويمكن أن تمثل أصواتياً لتلك الكلمة: / ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ / ⁽⁸⁾.

(1) قراءة شاذة لقوله تعالى (وندى نوحاً) هود، آ. 42. وقد نقلناها عن ابن جني، أبي الفتح عثمان (1994): المحجب في تبيان وجه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 322.

(2) سورة يونس، آ. 59.

(3) السورة نفسها، آ. 91.

(4) سورة الزخرف، آ. 51.

(5) سورة البقرة، آ. 245.

(6) سورة الأعراف، آ. 47.

(7) سورة مريم، آ. 75.

(8) نقيم همزة عند التمثيل للمرة الأولى طبقاً لقاعدة أدرج صامتاً سابقاً لحركة تحت عجرة الصدر. لبي تستعيرها من سعروشي، إدريس (1987) مدخل للصوتنة التوليدية، ص. 92.

وهذا يتطابق تطابقاً تاماً مع قواعد النبر السابقة؛ إذ يقترن نبر العلو الموسيقي بالمقطع ما قبل الأخير في الكلمة والذي يقع عليه النبر الرئيس حتى ولو كان مقطع ما قبل الأخير مقطعاً خفيفاً (ص مصر) وذلك إذا لم يكن الذي قبله (ص مصر) كذلك. والحال أنه هنا (ص مصر ص).

ولكن الأب رفض هذا التبرير رفضاً قوياً. والله ما كان منه هذا الطويل الطويل وبهذا يتضح أن ثمة معنيين تنغميين، وبؤرتين مختلفتين بالتبع.

ولعل المثال الثاني (74.2) يشبه كثيراً المثال الأول؛ حيث إن تبرير (ابنه) جعله يقرر نبر العلو الموسيقي بمقطع / ن - / الذي أصبح طويلاً، وقد قدمت لذلك تفسيرات ردها ابن جني بقوله: «قرأ (ابناء) محدودة الألف السدي على النداء، ويلغى أنه على التثني (...) وقراءة السدي (ابناء) يريد بها الندبة، وهو معنى قولهم التثني. وهو على الحكاية؛ أي قال له: يا ابناء، على النداء. ولو أراد حقيقة الندبة لم يكن بُدَّ من أحد الحرفين: يا ابناء، أو وا ابناء، كقولك ثيها: وا زيدة، وا زيدة»⁽¹⁾.

ولاشك أن الخبر الجديد والحام في هذه الجملة هو (ابنه) فالوقوف عصب حيث أوشك الابن على الغرق. فهذا إذن معنى تنغمي، ولا شك أن تحويل البروز الإيقاعي الأكبر إلى مقطع آخر في كلمة أخرى سيجعلها هي البؤرة الجديدة، وأما تخريج هذا (المد) / التنغم على أنه ندبة فترده قواعد النحو العربي التقليدي، كما بين ابن جني.

وفي المثالين (75.2)، و(76.2): (الله أذن لكم)، و(الآن)، تمثل همزة الاستفهام بؤرة حيث يقع النبر الرئيس فوقها ويقترن بمقطعها الوحيد نبر العلو الموسيقي الذي يعتبر المقطع البارز إيقاعياً، وليكون ذلك لا بد أن يحقق ذلك المقطع / ء - ل - ن - ء - ... / بالنسبة للمثال (77.2) و / ء - ل - ن - / بالنسبة للمثال (76.2).

فعلى همزة الاستفهام يقع البروز الإيقاعي الأكبر. ولذلك سمّيت كتب القراءات هذا (المد) مد الفرق لأنه يفرق بين الخبر والاستفهام⁽²⁾. وأما تحويل البروز الإيقاعي الأكبر إلى مقطع في كلمة أخرى فإنه سيعطي معنى تنغمي آخر، فتصبح الجملة تدل على الخبر بدل الاستفهام. ومن ثم نحصل على بؤرة جديدة. ولذلك فالقراء أجمعوا على مد هذه الأحرف، ولم يحدفوا المد، كي لا يشتبه الخبر بالاستفهام لو قيل: الآن⁽³⁾، أو الله.

⁽¹⁾ ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المختص في بيان وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 1، ص 322-323.

⁽²⁾ انظر من بين آخرين السيوطي، جلال الدين (1973): الالتفات في علوم القرآن، ج 1، ص 98.

⁽³⁾ الزحاح (1986): إعراب القرآن، ج 1، ص 362.

وفي مقابل الأمثلة السابقة تفقد همزة الاستفهام البروز، لإيقاعي الأكبر في (77.2)، ومن هاهنا لا تصبح بؤرة إما البؤرة تنتقل إلى كلمة (ليس) وسيقترب نبر العلو الموسيقي بمقطعها البارز لـ ي س - ، ومن ثم فإن هذا المعنى التثنيemi الجديد أعطى بؤرة جديدة، وانقلبت دلالة الجملة من الاستفهام إلى الإثبات مع الافتخار¹

وفي المثال (78.2): ﴿مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا﴾ يقول الزجاج في الآية التسؤال عن المقرض. لا عن الإقراض؛ ولكنه حل على المعنى؛ فصار السؤال عن المقرض، كالسؤال عن الإقراض⁽²⁾ إذن ثمة معنيان تثنيميان محتملان تنتج عنهما بؤرتان مفترضتان؛ فالمعنى التثنيمي الأول هو ناتج عن اقتران نبر العلو الموسيقي بالمقطع الأحادي البارز في كلمة الاستفهام (من)؛ / م - ن / فهو الإخبار الجديد المطلوب. وثمة معنى تثنيمي آخر يصير فيه السؤال عن المقرض، كالسؤال عن الإقراض؛ ولا يصح هذا التأويل إلا إذا أصبحت كلمة (يقرض) بؤرة يحمل مقطعها المنبور نبرا رئيسا نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا / ي - ق ر ي ض - / .

ويقول العكبري بشأن المثال (79.2): ﴿مَا أَغْنَىٰ عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ﴾: يجوز أن تكون ما نافية واستفهاما⁽³⁾. وتأويل الجملة على النفي يشرحه النسفي بقوله: نادى أصحاب الأعراف رجالا من رؤوس الكفرة يعرفونهم بسيماهم قالوا: ما أغنى عنكم جمعكم المال أوكثركم واجتماعكم وما نافية⁽⁴⁾. يقتضي أن تكون كلمة (ما) بؤرة مما يعني أن مقطعها الأحادي المنبور نبرا رئيسا والذي يقترب به نبر العلو الموسيقي البارز إيقاعيا⁽⁵⁾. ويمكن أن نخلل أصواتها لتلك الكلمة: / م - ن - /، بينما كلمة (أغنى) / غ - ن - / وإن كان مقطعها الأول من النهاية يحمل نبر العلو الموسيقي إلا أنه ليس الأبرز إيقاعيا. بينما يقتضي تأويل

(1) الزركشي، بدر الدين (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 2، ص. 348.

(2) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 2، ص. 624

(3) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 282.

(4) النسفي، عبد الله بن أحمد (د.ت): مدارك التنزيل، ج. 2، ص. 14.

(5) لقد سبق أن أوردنا قول لسموكتدي في منظومته أن الصوت يرتفع (يلا) إن دلت على النفي أو لححد ولكنه يعود للانخفاض في حالات أخرى وتعتبر ما سماه ارتفاعا هو بمثابة دليل على نبر علو موسيقي بارز إيقاعيا على المقطع الحامل له، والانخفاض هو دليل على انحدام البروز، لتأمل قوله مجددا:

إذا لمسي أو لححد فصولها أو فعن وللاستفهام مكن وعدلا

وفي غير انخفاض صوتها والذي بما شبيهة بمعه نفسه لتغضلا، انظر المهدبي، أبا العلاء العطار (مخطوط) التهديد.

ص 119 ظ 120، نقل عن قدوري، عام الحمد (1986) الدراسات الصوتية عند علماء التمجيد، ص 567

الجملة نفسها على الاستفهام للتقريع والتوبيخ⁽¹⁾، أن يحمل المقطع الأول من الأخير في كلمة (أغنى) /ءَ غَ نَ - / بروزا إيقاعيا، وتكون هذه الكلمة هي البؤرة وليس (ما) ومن هاهنا يتبين أن الأدوات ليست هي التي تحمل المعاني كما دافع النحاة العرب القدماء، بل هو المعنى التغميمي للمركب، وتحمل البؤرة تحديدا الدور الأبرز في هذا. وبهذا يتضح أن ثمة معنيين تغميمين، وبؤرتين مختلفتين بالتبع.

وفي المثال الأخير (80.2)؛ نفق مرة أخرى على تأويلين مختلفين للجملة القرآنية ويمكن أن نستبين هذين التأويلين من خلال قول الثعالبي: وأما قوله سبحانه: ﴿قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ

الرَّحْمَنُ مَدًّا﴾ يحتمل أن يكون بمعنى الدعاء والابتهال؛ كأنه يقول: (الأضل منا ومنكم مد الله له أي أمني له حتى يؤول ذلك إلى عذابه)، ويحتمل أن يكون بمعنى الخبر أنه سبحانه هذه عادته الإملاء للضالين حتى إذا رأوا ما يوعدون أما العذاب أي في الدنيا بنصر الله للمؤمنين عليهم وأما الساعة فيصبرون إلى النار⁽²⁾.

إن تأويل الدعاء يقتضي أن تكون كلمة (الرحمان) بؤرة ويحمل مقطعها الثاني من النهاية / مَ - / البروز الإيقاعي الأقوى. بينما يستدعي تأويل الدعاء أن تكون كلمة (مدا) بؤرة، ويحمل مقطعها الأول من النهاية البروز الأكبر أي / دَ - نَ /.

وللتمثيل على ضرورة إقحام البؤرة المدجة لتأويل بعض النماذج المعقدة نتأمل الجملتين التاليتين:
(81.2): محمد الذي فاز.
(82.2): محمد الذي فاز.

فلكل جملة معنى تغميمي خاص، ويكون المركب الاسمي مبأرا سواء كانت الجملة (81.2) جوابا عن سؤال: (83.2): هل علي الذي فاز؟ حيث تكون (الذي) هي الخبر الجديد أو البؤرة⁽³⁾، أو كانت جوابا عن سؤال: (84.2): ما بال محمد؟ فيكون الخبر الجديد أو البؤرة المفترضة هي العبارة المكتوبة بخط بارز (الذي فاز) كما في (82.2)، بيد أنه ليس هناك تماثل في بنية بؤرة الجملتين. يمثل المكون (س) التابع للمركب الاسمي في (82.2) خبرا جديدا بينما يكون الفعل (فاز) خبرا قديما وهذا ما يبرر فقدانه للبروز.

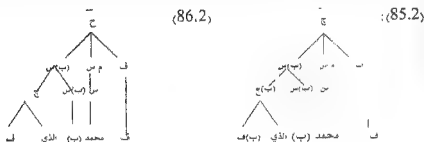
(1) انظر: الشوكاني، محمد بن علي (د.ت): فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علمي التفسير، ج. 2، ص 208.

(2) الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد (د.ت): الجواهر الحسان في تفسير القرآن، ج. 3، ص. 18.

(3) إضافة إلى (فاز) التي هي بؤرة، ولكن لا تعيننا بشكل مباشر؛ إذ هدفنا في هذا المقام هو إبراز البؤرة المدجة. ونذكر بم أشارت إليه سيلكورك أعلاه عن إمكانية تعدد البؤرة.

إذن قد يكون المكون المشرف على (فاز) مبارا وهو (ح) في حالتنا، بينما قد لا يكون مكون من مكوناته الفرعية مبارا

وتبين الجسطن (81.2) و(82.2) أن تبني مكون داخل المركب الاسمي يكون مستقلا، مستقلا فعليا عن بؤرة لمركب لاسمي، وليان هذه المعطيات لايد من توزيع السؤرة المدجة وهذا ما ستشرحه التمثيلات التالية حيث يمثل لبنتي، لبورتين (81.2) و(82.2) على التوالي بـ(85.2) و(86.2)، وذلك عندما تكون ثمة بؤرة للمركب الاسمي:



وبهذا تحقق قاعدة البؤرة الأساس، وقاعدة البؤرة المركبية؛ إذ كل مكون مرتب في عجرة أعلى فهو بؤرة، والبيئات المأثرة هاته توفر أساس المعاني التنفيذية المطلوبة.

ومن كل ما تقدم تتضح لمجاعة هذا التحليل المعتمد أساسا على مفاهيم البؤرة والمعنى التلغيمي والبروز الإيقاعي ونبر العلو الموسيقي... في تأويل الجمل العربية، خاصة في غضون النص القرآني الذي يتميز بتعدد القراءات والروايات، وتنوع التأويلات. ومن شأن اعتماد هذا التحليل أن يسهم في إلقاء أضواء هامة على الدلالة القرآنية⁽¹⁾. ومن شأن اعتماد هذا التحليل أن يقدم تفسيراً أنيقاً ومتسقاً للتأويلات الدلالية لكثير من الآيات القرآنية، وفي هذا رد على الذين يشككون في أن يقوم التلغيم بأي دور في الدلالة القرآنية⁽²⁾.

5.3.3 العلاقة بين التنغيم والملامح التطريزية في العربية القرآنية:

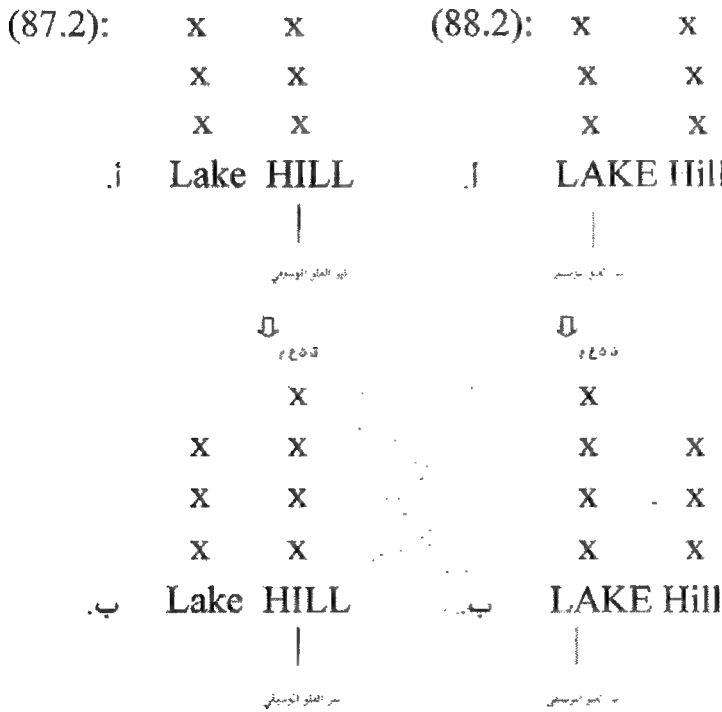
نود في هذا القسم أن نستخدم علاقة التنعيم بالملاحم التطريزية الأخرى انطلاقاً من فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمته. وسنقدم الدلائل التي تدعم هذه الفرضية انطلاقاً من التراث التطريزي العربي معززة بالأمثلة القرآنية.

انظر من بين آخرين دور لغة في التفسير القرآني، الحطاي، الهادي (1998) قضايا اللغة في كتب التفسير لمنهج التأويل (إعجاز)، وإن كان غيب توظيف استعمال في التحليل يحمل بهذه اسراسة

ينظر من بين آخرين هـ. لوفس في رمضان، عيسى الدين (2001) هل في العربية الفصحى تنعيم؟ ص 54-64

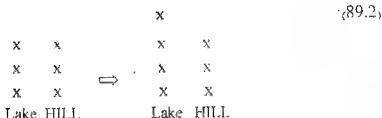
- ففي ما يتعلق بعلاقة التنغيم بالنبر والإيقاع، ترى سيلكورك أن اقتراح نبر العلو الموسيقي نظرية أولى لعلاقة التنغيم بنبر المركب يقوم على مكونين رئيسين، هما:
- قاعدة نبر العلو الموسيقي (ونختزها في: (ق ن ع م).
 - وقاعدة النبر النووي (ونختزها في: (ق ن و).

قاعدة نبر العلو الموسيقي تضمن أن البروز الإيقاعي لأي مقطع حامل لنبر العلو الموسيقي سيصبح أعظم من مقطع غير حامل له. فعلى سبيل المثال إن هذه القاعدة مسؤولة عن الاختلافات في البروز الإيقاعي في lake HILL و LAKE hill [بحيرة تلية] التي ترتبط بالاختلافات في حضور نبر العلو الموسيقي. تبعا لقاعدة نبر العلو الموسيقي، تبنى الشبكات للمثلين السابقين على النحو التالي: (84.2ب) و(85.2ب)، على التوالي.



تضمن قاعدة النبر النووي البروز الإيقاعي الأعظم من مكون الجهة اليمنى في مجال سلكي عندما تظهر كل المقاطع نبر علو موسيقي، كما في LAKE HILL. سترهن الباحثة في هذا القسم على أن كل نبر علو موسيقي يحمله المقطع فإنه يملك، على الأقل، نقرة المستوى الرابع في المدرج العروضي (المقحمة من قبل قاعدة نبر العلو الموسيقي) وهكذا يصبح اشتقاق LAKE HILL على النحو التالي:

قاعدة النبر النووي (ق ن و - NSR) هي أيضا مطالبة بأن تطبق في عينة أي نبرات للعلو موسيقي في العموم، وتمتخ الاشتقاق في (89.2)



وبهذا يتضح أن قاعدة النبر النووي هي المسؤولة عن التعميم القاضي بأن نبر المقطع الثقيل الأخير (الحامل لنبر العلو الموسيقي) هو الأكثر بروزاً⁽¹⁾.

ومن جهة أخرى. لابد من الإشارة إلى أنه علاوة على إبعاد الأشجار العروضية من وصف أنماط نبر المركب، هناك شيء آخر جاءت به نظرية سيلكورك الإيقاعية وهو أن التنظيم الإيقاعي لقول لا يمكن أن يصف بدون النظر إلى خاصياته التنغيمية، وهذا بخلاف ما يزعمه ليرمان وبرنس (1977). حقا إن مقارنة بعض التوليدين، من قبيل ليرمان (1975) الذين تفحصوا العلاقة بين نبر المركب والتنغيم، تنظر إلى أنماط نبر المركب لقول معين على أنها سابقة منطقيا. وأنها تحدد احتمالات تحقيق نطاقها التنغيمي.

الفرضية المنتشرة على نطاق واسع هي أن بعض العناصر النغمية المكونة للنطاق التنغيمي تقترن بـ(النبر الرئيس) لكلمات الجملة بصفتها وظيفة المكان الذي تشغله الكلمات داخل أنماط نبر المركب في الجملة. بعبارة أخرى، هذه العناصر النغمية تؤخذ لتكون استوائية بالنسبة لعمليات البروز الإيقاعية المحلية المحددة من قبل مبادئ نبر المركب. وتعتقد سيلكورك أن هذه النظرية التي سماها ليرمان العلاقة بين النص والألحان هي نظرية تشكل وهما، وأن الحاجة ماسة إلى نظرية مختلفة اختلافا جذريا لعلاقة التنغيم ونبر المركب.

ومن هنا إن فرضية سيلكورك هي أن الاختيارات المقامة من قبل النحو بشأن الخاصيات التنغيمية لقول معين تعين، في الواقع، حدود سلسلة الأنماط الممكنة للبروز الإيقاعي داخل القول، ومن ثم فهي تحدد بالنتيجة جزئيا من قبل الخاصيات التنغيمية. وقد برهنت الباحثة على أن العناصر النغمية المرتبطة بالنبر (التي. تعا لبرهامبيرت 1980 أخذتها لتكون نبرات العلو الموسيقي بالنسبة للنطاق التنغيمي) تسند

⁽¹⁾ Selkirk, E.O (1984). **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P 274- 276

للكلمات في البنية السطحية بصرف النظر عن أنماط نبر المركب، وأن أنماط نبر المركب تلك تحدد جزئياً على أنها وظيفة لتمرکز حمل الكلمات للنبر والعلو الموسيقي في الجملة.

إن حضور نبر العلو الموسيقي فوق كلمة ضمن مكون يستلزم أن الكلمة لها بروز إيقاعي أكبر من أي كلمة داخل المكون الذي لا يحمل نبر علو موسيقي. هذا المبدأ سمته *قاعدة نبر العلو الموسيقي*. وقاعدة نبر العلو الموسيقي قد تسيطر على قاعدة النبر النووي بالنتيجة، لكن قد يسقط هذا الافتراض إذا غاب نبر العلو الموسيقي، لتتنصر قاعدة النبر النووي. إذن تنتقي قاعدتا النبر النووي ونبر العلو الموسيقي سوياً مواضع البروز المركبي (الأكبر) داخل الجملة.

إن تخطيط نظرية أولية نبر العلو الموسيقي⁽¹⁾ على هذا النحو قد اقترحتها على الباحثة بيرهامبيرت (في حوار شخصي)، رغم أن الفكرة لم يتم تبنيها في بيرهامبيرت (1980).

وتتيح نظرية أولية نبر العلو الموسيقي في العلاقة بين النص وألحانه وصفا متبصراً للعلاقة بين نبرات العلو الموسيقي والبروز الإيقاعي المركبي أكثر مما تتيحه نظرية النبر المتبناة بقوة من قبل ليبرمان وبرينس (1977) وعموم التوليدين. وتعتقد الباحثة كذلك أنها تتيح فهماً جيداً للكيفية التي تخص بها الملامح الصوتية فوق القطعية للجملة معناها التنغمي، خصوصاً التي تتضمن بنية بؤرتها. وتزعم بأن مركب النبر هو خارج موضوع المعنى أوالنداوليات، إن حضور أو غياب نبر العلو الموسيقي فوق الكلمة وحده هو الذي يؤخذ بعين الاعتبار في تأويل جملة ما لأغراض دلالية وتداولية، وبالتالي تلك المبادئ من قبيل قاعدة النبر النووي هي استثنائية وصوتية في واقع الأمر⁽¹⁾.

ومن هاهنا إن فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيمنته تجعل التنغم عاملاً إيقاعياً؛ إذ لا يمكن الحديث عن الإيقاع في معزل عن الخاصيات التنغمية، خلافاً لما رده ليبرمان وبرينس (1977) بصفة خاصة. ولعل هذا التصور تعضده حدوس كثيرة وردت في سياقات أخرى، ولا نرى مانعاً من إقامة جسور بينها وبين فرضية أولية نبر العلو الموسيقي أوهيمنة التنغم.

ففي ما يتعلق بالنبر نذكر بمواقف الفلاسفة العرب القدامى الذين اعتبروا النبرات من أحوال النغم، وأنها هيئات نغمية، وأن العرب تستعمل النبرات بالنغم عند المقاطع وفي هذا الصدد يقول ابن سينا (1954): "ومن أحوال النغم: النبرات، وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية، يبتدأ بها تارة، وتحلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقلل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور ولتفخيم الكلام. وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أو غضبان.

(1) المصدر نفسه، ص. 144-145.

أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك⁽¹⁾.

ويقول ابن رشد (1959) في السياق ذاته: [لأن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة، كانت أواسط الأقاويل أوفي أواخرها. وأما المقاطع المقصورة فلا يستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أواسط الأقاويل. وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا [...]] وقد يمدون المقاطع المقصورة في أواسط الأقاويل إذا كان بعض الفصول الكبار ينتهي إلى المقاطع مقصورة في أقاويل جعلت فصولها الكبار تنتهي إلى مقاطع ممدودة [...]] وبالجملية إنما يمدون المقطع المقصور عند الوقف⁽²⁾.

أما في ما يرتبط بعلاقة التنغيم بالإيقاع ففي البداية نلقت النظر إلى الربط الذي عقدته الدراسات اللسانية الغربية والعربية بين التنغيم والإيقاع؛ حيث تطلق تلك الدراسات على التنغيم موسيقى الكلام أو النبر الموسيقي⁽³⁾.

وقارن الفلاسفة العرب القدامى بين التنغيم والإيقاع؛ حيث اعتبر ابن سينا (1954) أن الأنغام التي من أحوالها النبرات قد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة⁽⁴⁾.

ومن جهة أخرى، يعرف ثلث من اللسانيين التنغيم من خلال عناصر موسيقية إيقاعية؛ وفي هذا السياق يقول روبنس (1964): ألتنغيم أو التنوعات التنغيمية intonation tunes هي تنابعات مطردة لأنواع مختلفة من درجات العلو الموسيقي فوق جملة كاملة، أو أجزاء متتابعة⁽⁵⁾.

وفي السياق ذاته يقول ماريو بياي (1998): أما التنغيم فهو عبارة عن تنابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين⁽⁶⁾.

فإذا كان التنغيم يتأسس على توالي درجات العلو الموسيقي للصوت Pitch، صعودا وهبوطا، أو على توالي ذرت نغمية من (ع) و(خ) حسب تصورنا، فإن توالي هذه العملية وتنابؤ أزمدة أوفترات (ع) و(خ) داخل المركبات التنغيمية يشكل إيقاعا يتنوع بتنوع عمليات النطاقات التنغيمية. ومن هذه الزاوية

(1) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): الخطابة، ص. 198.

(2) ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): تلخيص الخطابة، ص. 100.

(3) انظر على سبيل المثال (1974). Malamberg. P. 201. (B) Phonétique Générale، وأنيس. إبراهيم (1979) الأصوات اللغوية، ص. 175، وبشر، كمال محمد (1980). علم اللغة العام: الأصوات، ص. 184.

(4) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله (1954): الخطابة، ص. 198، وانظر كذلك: ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد (1959): تلخيص الخطابة، ص. 287.

(5) Robins, R. H (1964): General Linguistics, P. 117.

(6) ماريو بياي (1998): أسس علم اللغة، ص. 93.

يَعْدِلُونَ ﴿١٦﴾ أَمَّنْ جَعَلَ الْأَرْضَ قَرَارًا وَجَعَلَ خِلَالَهَا أَنْهَارًا وَجَعَلَ لَهَا رَوَاسِيَ وَجَعَلَ
 بَيْنَ الْبَحْرَيْنِ حَاجِزًا أُولَئِكَ مَعَ اللَّهِ بِلَ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ﴿١٧﴾ أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ
 إِذَا دَعَاهُ وَيَكْثِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَاءَ الْأَرْضِ أُولَئِكَ مَعَ اللَّهِ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ
 ﴿١٨﴾ أَمَّنْ يَهْدِيكُمْ فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَنْ يُرْسِلُ الرِّيحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ
 أُولَئِكَ مَعَ اللَّهِ تَعَالَى اللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴿١٩﴾ أَمَّنْ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَمَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ
 السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أُولَئِكَ مَعَ اللَّهِ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ ﴿٢٠﴾ قُلْ لَا يَعْلَمُ
 مَنْ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ الْغَيْبُ إِلَّا اللَّهُ ﴿٢١﴾

إن تناوب المركبات التنغيمية، وتناوب النطاقات التنغيمية داخل المركبات، وتناوب الذرات
 النغمية (ع) و(خ) الناتجة عن الاستفهام مع نظيرتها الناتجة عن الخبر يشكل إيقاعا متنوعا نتيجة تناوب
 عمليات العلو والخفض.

وفي سورة النمل يتكرر أسلوب الاستفهام بنغمته المميزة الخاصة في قوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقَ

السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَنْزَلَ لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً...﴾ [أَمَّنْ...] [أَمَّنْ...]

إن تكرار أسلوب الاستفهام المصدرية (أَمَّنْ) بنطاقه التنغيمي الخاص مع تكرار عبارة: (إِلَهُ مَعَ
 اللُّو) الاستفهامية بفتح همزة الاستفهام وكسر همزة (إِلَهُ) يحدث نغمة تعلو ونهيط [وتنخفض] ثم تعود
 لتعلو في النهاية لنفخ النغمة عن الاستفهام الذي يقصد منه التوبيخ والتعجب ممن يجعلون مع الله إله
 آخر (2).

إن هذه الأشكال التنغيمية يؤدي تكرارها وفق متوالية معينة إلى تأسيس إيقاع قرآني متنوع بتنوع
 تلك الأشكال ونسب تكررها.

ونستطيع أن نلمس ما يحدث من إيقاع من خلال آيات الدعاء؛ حيث يوظف العلو، كما سبق
 أعلاه، يقول الصالح: للدعاء -طبيعته- ضرب من التشديد الصاعد إلى الله، ولا يحلو وقعه في نفس الضارع
 المبتهل إلا أن تكون ألفاظه متقاة. [...] أما القرآن نفسه فلم ينطق على لسان التبيين والصدقين والصالحين

(1) سورة النمل، آ: 59-65.

(2) البياني، سناء حميد (2000): التنغيم في القرآن الكريم، ص. 27.

إلا بأحلى الدعاء نغما، وأروع سحر بيان^١ وإذا تذكرنا أن اتهام الصالحين كثير في القرآن رغبا أو رهبا، طمعا أو خوفا، استعجالا لخير أو دفعا لشر^٢، أذكرنا سرا من أسر التنعيم ينبعث من كل مقطع من كتب الله^٣، ويمكننا أن تلمس ذلك من خلال المثالين التاليين.

(94.2) ﴿الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَمًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ

السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَطْلًا سُبْحَنَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ﴿١٠٠﴾ رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ أَخْرَجْتَهُ ۖ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِن أَنصَارٍ ﴿١٠١﴾ رَبَّنَا إِنَّا سَمِعْنَا مُنَادِيًا يُنَادِي لِلْإِيمَانِ أَن ءَامِنُوا بِرَبِّكُمْ فَآمَنَّا ۖ رَبَّنَا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرْ عَنَّا سَيِّئَاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ الْأَبْرَارِ ﴿١٠٢﴾ رَبَّنَا وَءَاتِنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخْزِنَا يَوْمَ الْقِيَمَةِ ۚ إِنَّكَ لَا تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ﴿١٠٣﴾ فَاسْتَجَابَ لَهُمْ رَبُّهُمْ أَنِّي لَا أَضِيعُ عَمَلٌ عَمِلَ مِنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أَنسِي ۖ﴾^(٤)

ففي هذه الآيات تهيمن الأنغام المنخفضة، في مستهلها، لكنها تصبح عالية على امتداد هذا الدعاء الطويل لتعود للانخفاض عند انتهائه. يقول قطب منها على تزاوج التنعيم والإيقاع في هذه الآيات: تنطلق المستهيم بذلك الدعاء الطويل، الخاضع الواجف الراجف المثيب ذي النغم العذب، والإيقاع المناسب، والحرارة البادية في المقاطع والأنغام! [...] فهذا المد يمنع الدعاء رنة رخية، وعذوبة صوتية، تناسب جو الدعاء والتوجه والابتهاال.

وهناك ظاهرة فنية أخرى.. إن عرض هذا المشهد: مشهد التفكير والتدبر في خلق السماوات والأرض، واختلاف الليل والنهار، يناسبه دعاء خاشع مرتل طويل النغم، عميق الشبر. فيطول بذلك عرض المشهد وإيماءاته ومؤثراته، على الأعصاب والأسماع والخيال، فيؤثر في الوجدان، بما فيه من خشوع وتنعيم وتوجه وارتجاف.. وهنا طال المشهد بعباراته وطال بنغماته مما يؤدي غرضا أصيلا من أغراض التعبير القرآني، ويحقق سمة فنية أصيلة من سماته^(٥).

(١) الصالح، صبحي (1958): مباحث في علوم القرآن، 337.

(٢) انظر من بين آخرين: الغزالي، أبا حامد (د.ت): إحياء علوم الدين، ج 1، ص. 261-308.

(٣) الصالح، صبحي (1958) مباحث في علوم القرآن، 337.

(٤) سورة آل عمران، آ 191-195.

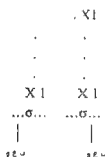
(٥) قطب، سيد (1972)، في ظلال القرآن، ج 4، ص 546-548.

وتشكل هذه الأمثلة نماذج لإبرار هذه الخاصية التي تعم القرآن الكريم كله. لحدث حق صبحي الصالح (1958) أن يقول في سياق حديثه عن الإعجاز في نعم لقرآن: إن هذا القرآن في كل سورة منه وآية. وفي كل مقطع منه وفقرة. وفي كل مشهد منه وقصة، وفي كل مطلع منه وختام. يمتاز بأسلوب إيقاعي غني بالموسيقى مملوءا نغما، حتى لا يكون من الخطأ الشديد في هذا الباب أن نفاضل فيه بين سورة وأخرى. أو نوازن بين مقطع ومقطع⁽¹⁾.

وحسبنا هذه الأمثلة التي تدعم فرضية استحالة الحديث عن الإيقاع في غيبة الخاصية التنغيمية، ويمكن نلمس ذلك من خلال عرض أمثلة أخرى من مواقف قرآنية أخرى مثل الندم والحسرة، أو الشرط، أو الوعد والوعيد... الخ.

وعلى مستوى التمثيل - داخل المدرج العوضي - ترى سيلكورك (1984) أن هناك سببا معقولا لاعتقاد أن قاعدة نبر العلو الموسيقي تقدم دائما نقرة المستوى الثالث على الأقل، وربما نقرة المستوى الرابع. ودافعت، في واقع الأمر على أن تصاغ القاعدة على النحو التالي:

(95.2): قاعدة بروز نبر العلو الموسيقي:



شريطة أن: $\times 1$ هي في مستوى المدرج العوضي (ن1) حيث:

1. تكون (ن) أعظم مستوى (على الأقل) من مستوى أي نقرة غير مرصوفة مع نبر العلو الموسيقي.
2. (ن) أكبر من 4 أو تساويها.

(1) الصالح، صبحي (1958) مباحث في علوم القرآن، 334

إن القاعدة تطبق على مقطع مقرون بنبر العلو الموسيقي. وتذكرنا سيلكورك أنه لا يطلب بروز أدنى بالنسبة لاقتران نبر العلو الموسيقي. إن الباحثة تزعم أن قاعدة نبر العلو الموسيقي مسؤولة عن حقيقة أن لكل نبر علو موسيقي تحمله المقاطع حدا أدنى من البروز الإيقاعي. وقبل أن تبسط القول في هذا المعطى ستتوقف عند وجوب إقحام قاعدة نبر العلو الموسيقي لبروز مستوى ثالث على الأقل. وتسجل بداية أنه ليس هناك مقطع يحمل نبر علو موسيقي ويكون قابلاً للالتنبيه. وبرز المستوى الثاني لا يمنع اللاتنبيه، لكن يمنعه بروز المستوى الثالث، ويمكن للباحثة أن تشرح انعدام اللاتنبيه، بافتراض مستوى ثالث، على الأقل، للبروز فوق المقاطع الضعيفة للكلمات عادة. (96.2):

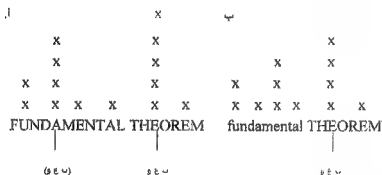
coffin مقابل coFFIN [تابوت]
refer مقابل Refer [يشير]
intolerable مقابل Intolerable [ثقليل الظل]

يجب أن نؤكد على أن انعدام اللاتنبيه وبالتالي اختزال المصوت، في هذا المثال، لا يمكن أن يرد إلى الحضور المجرد لنبر العلو الموسيقي. في حين أنه يصح، في واقع الأمر، أن حضور نبر العلو الموسيقي (وعلى العموم، أي مادة نغمية) يحدث تطويلاً، وهذا التطويل يجب أن يعتبر مستوى متأخراً شيئاً ما، أو مستوى أصواتياً، ومن أجل حضور شيء من المادة النغمية فوق المقطع لا ينبغي إعاقة هذا اللاتنبيه الصوتي واختزال المصوت. ويتضح هذا من خلال معطى مفاده أنه عندما يتحقق، في الوقت نفسه، نبر المركب والنغم الحدي فوق مقطع منبور في الموقع الختامي من مركب تنغمي، كما في (97.2)، فإن المصوت يملك قيمة مختزلة (حتى ولو طَوَّل). (97.2):

ع* خ
|
President?

يسجل أيضاً أن افتراض نقرة المستوى الثالث سيعمل فشل وظيفة الكلمات في تجاوز اللاتنبيه، واختزال المصوت وقواعد أخرى التي تمنعها أشكالها الضعيفة عندما يتم حملها لنبر العلو الموسيقي.

سبب آخر لافتراض نقرة المستوى الثالث مع نبرات العلو الموسيقي هو أنها ستشرح إزاحة نبر
 كلمة الرئيس في perambulating [الطواف] عندما يحمل. في الوقت نفسه، المقطع الأول والثاني نبر
 علو الموسيقي. في perAMbuLating، إن نبر المستوى الثاني في السابق فوق (at)، يكون الآن أكبر
 حتى من نبر الكلمة الرئيس الأصبي، وهي حقيقة قد تضمن بقاعدة النبر النوي إذا كانت (at) في المستوى
 ثالث على الأقل، ذلك أن قاعدة النبر النوي لا تستبين إلا نقرات المستوى الثالث.
 أخيراً، هناك اعتبار يشير بأن نقرة المستوى الرابع قد تقحم بقاعدة نبر العلو الموسيقي. إن تحول
 البروز يترجع عندما تحمل لكلمة الأولى نبر العلو الموسيقي فوق المقطع المتنازع عليه. فعلى سبيل المثال
 يفترض ترجح أن تطبق حركة النقرة على FUNDAMENTAL THEOREM [النظرية الأساس]
 أكثر من أن تطبق على fundamental theorem/ THEOREM. يُشرح افتراض بروز مستوى رابع
 مع نبرات العلو الموسيقي، بأن هناك تنازعا أكبر (على مستويين) في الحالة السابقة أكثر من الحالة الأخيرة،
 كما بين في (198.2) و(98.2ب).



يفترض، على الخصوص أن تكون (198.2) أقل تساهما عند التعارض بفعل ما يستلزمه نطق
 التقطيع الزماني النبري الصعب المأخذ إلى حد كبير، ويمنع ذلك أن نقرة المستوى الرابع تحقق مقطعين
 فقط⁽¹⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 276 - 278

أما في ما يتعلق بعلاقة التنغيم والأنغام بالوقف لقد أشارت سيلكورك إلى أن حدود المركبات التنغيمية، كثيراً ما تتطابق مع الوقوف الحقيقية، التي تمثل في نظريتها بوصفها مواقع صامته في المدرج العروضي⁽¹⁾. وحيث إن الجملة، في هذه النظرية، قد تتشكل من مركب تنغيمي أو ما يزيد، وحيث إن لكل مركب تنغيمي نطاقاً يتكون من وحدات نغمية مميزة صواتياً (نبرات العلو الموسيقي، والأنغام الحدية، والنبرات المركبية) والتي تقترن بكيفيات عديدة بمقاطع وحدة القول⁽²⁾، فإن الوقف يتخلل الجملة ويقع في حدها وكذا في حدود النطاقات التنغيمية ووسطها. وبذلك لا يمكن تصور وقف لا يلازمه نطاق تنغيمي ما⁽³⁾. وإذا كان النطاق التنغيمي هو متوالية من النغمات الذرية المشكلة من (ع) و(خ) والتي تعكس (نبرات العلو الموسيقي، والأنغام الحدية، والنبرات المركبية)، فإن الوقف عند القراءة⁽⁴⁾ ينتج بحسب الحازمي النغمة المنحدرة في أغلب الأحيان، بينما تنشأ عن السكت النغمة المستوية كما في قوله تعالى: ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا ۖ قَيِّمًا لِّيُنْذِرَ﴾⁽⁵⁾ فالسكت الذي على (قيماً) نغمة مستوية ترتفع بعد معاودة القراءة⁽⁶⁾.

ومن هنا نستطيع إدراك أن الوقف يسهم في تقطيع المركبات التنغيمية ومن ثم في تحديد دلالة الجملة.

ويمثل المثالان التاليان نموذجاً لإسهام الوقف في تقطيع المركبات التنغيمية:

(99.2): ﴿إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّظِيرِينَ﴾⁽⁷⁾

(100.2): ﴿إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّظِيرِينَ﴾

(1) Selkirk, E.O (1984): **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P. 28- 29.

(2) المصدر نفسه، ص. 285.

(3) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 424.

(4) يميز القراء بين الوقف والسكت، ويعرفهما ابن الجزري بقوله: ألوقف: عبارة قطع الصوت على الكلمة زمناً يتنفس فيه عادة بنية استئناف القراءة [...] والسكت: هو عبارة عن قطع الصوت زمناً هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفس انظر: ابن الجزري، محمد بن محمد (د.ت): النشر في القراءات العشر، ج. 1، ص. 240.

(5) سورة الكهف، آ: 1-2.

(6) الحازمي، عليان بن محمد (د.ت): التنغيم في التراث العربي، عن الموقع الإلكتروني:

www.uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag23/f19.htm

(7) سورة البقرة، آ: 69.

لقد ذكر الزجاج أن هناك من وقف على قوله قافع وجعله تابعا لصفراء⁽¹⁾، وهذا يقتضي أن الوقف سيضيف مركبا تنغيميا جديدا.



وترى سيلكورك أن النقرات الصامتة وأنصاف النقرات الصامتة هي مصدر الوقف والتطويل الختامي.

أما بخصوص الطول فقد اعتبرت سيلكورك أن وجود نبر العلو الموسيقي (وأي مادة نغمية على العموم) يحدث تطويلا، والذي ينبغي اعتباره مستوى متأخرا إلى حد ما، أو مستوى أصواتيا⁽²⁾، وفيما يتعلق بعلاقة التنغيم والطول الختامي والوقف فقد افترضت سيلكورك، وهي تتفق في ذلك مع ليبرمان (1975)، أن الوقف والتطويل الختامي يقعان نتيجة وجود مواقع صامتة في المدرج العروصي للقول (أي أن مواقع في المدرج لا ترصف (على المستوى التحقي) مع المقاطع)⁽³⁾. وبالتالي يمكن اعتبارهما تأويلا أصواتيا معقولا للمواقع المدرجة الصامتة.

إن فرضية سيلكورك أن كل مادة نغمية تحدث تطويلا يمكن أن تقدم تفسيراً متسقا للطول في القراءات القرآنية، وتقلص من بابه الواسع، وتقيم الجسور الضرورية بين الطول والنبر والتنغيم في إطار فرضية أولية نبر العلو الموسيقي؛ ذلك أن الطول أو المد تتحكم فيه المقاطع، وتحديد المقاطع المنبورة نبرا رئيسا، ومعلوم أن هذه المقاطع هي التي يقترن بها نبر العلو الموسيقي أحد الأنغام المكونة للنطاق التنغيمي والمحددة للبنية التنغيمية، وسنعمل في الفصل القادم على تقديم ما يكفي من الأدلة المقنعة بأن مقطع المد المعنوي ليس وحده الذي يقترن به نبر العلو الموسيقي، ولكن فضلا عن ذلك يقترن بمقاطع المد اللفظي. وقد بينا سابقا -من خلال أعمال الفلاسفة العرب- أن التنغيم يسهم في تحديد الصوت الأخير.

(1) الزجاج (1986) إعراب القرآن. ج. 2، ص 616

(2) Selkirk, E O (1984) **Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure**, P. 277

(3) المرجع نفسه، ص 298

4.3 خلاصة وتقييم:

لقد قدمنا من خلال سيلكورك (1984، و1995)، "نحو تنغيم اللغة العربية القرآنية"، الذي يقوم على علاقة البنية التنغيمية بالبنية الإيقاعية، من جهة، وعلاقة البنية التنغيمية ببنية البؤرة، من جهة ثانية. وأسسنا هذا التصور على "فرضية أولية نبر العلو الموسيقي وأسبقيته"، مما قدم تفسيراً للمح التنغيم، ولعلاقته بالملاح الأخرى، كما بينا دوره في الكشف عن البنية الإيقاعية للغة.

وقد تبين - من خلال الأمثلة القرآنية - أن نظرية أولية نبر العلو الموسيقي "تتيح"، فيما يتعلق بالعلاقة بين النص وألحانه، وصفا متبصرا للعلاقة بين نبرات العلو الموسيقي والبروز الإيقاعي المركبي أكثر مما تتيحه نظرية النبر التي احتضنها احتضاناً قوياً ليرمان وبرينس (1977) وعموم التوليديين.

ومن هاهنا ظهر ظهوراً جلياً أن فرضية أسبقية نبر العلو الموسيقي وهيئته تجعل التنغيم عاملاً إيقاعياً؛ إذ لا يمكن الحديث عن الإيقاع بمعزل عن الخاصيات التنغيمية، خلافاً لما رده ليرمان وبرينس (1977) بصفة خاصة.

وقد تبين أن هذا التصور تعضده حدوس كثيرة وردت في سياقات أخرى (خاصة منها ما ذكره الفلاسفة العرب)، ولم نر مانعا من إقامة جسور بينها وبين "فرضية أولية نبر العلو الموسيقي أوهيمنة التنغيم". كما اتضح أن البنية التنغيمية ترتبط بخاصيات بؤرة الجملة، فالمبار يحمل نبر العلو الموسيقي، وأن البنية التنغيمية تتوسط العلاقة بين بنية البؤرة ونمط نبر المركب مما يجعل التنغيم سابقا عن النبر. ولعل من النتائج الإيجابية لهذا التحليل، زيادة على توثيقه الصلة بين التنغيم والنبر والإيقاع، الربط الممتع الذي أقامه بين التنغيم والدلالة، مما يعني ربط الجسور بين المستويين الصوتي والأصواتي والمستوى الدلالي والمنطقي.

ومعلوم أن المدرسة الفيثرية اعتبرت التحليل التطريزي وسيلة إلى استخلاص المعنى؛ إذ اعتبر فيرث أن "تقنية التركيب تهتم بـ"سيرورة الكلمة داخل الجملة". وأن الصوتية تكشف عن السيرورات الفونيمائية والتطريزية داخل الكلمة والجملة، بالنظر إلى تلك السيرورات على أنها صيغة للمعنى⁽¹⁾. إن سيلكورك كشفت بعمق عن دور التنغيم في تحديد البؤرة ومن ثم المعنى، والواقع كما يقول تمام حسان إن: "كل دراسة لغوية - لا في الفصحى فقط بل في كل لغة من لغات العالم - لابد أن يكون موضوعها الأول والأخير هو المعنى وكيفية ارتباطه بأشكال التعبير المختلفة، فالارتباط بين الشكل والوظيفة هو اللغة وهو العرف وهو صلة المبنى بالمعنى"⁽²⁾.

(1) Firth, J. R (1951): *Modes of meaning*, P. 192.

(2) حسان، تمام (د.ت): اللغة العربية معناها ومبناها، ص. 9.

ومن كل ما تقدم اتضح نجاحة التحليل، المعتمد أساسا على مفاهيم البؤرة والمعنى التنغمي والبروز الإيقاعي ونبر العدو الموسيقي.. في تأويل الجمل العربية، خاصة في غضون النص لقرآني، الذي تميز بتعدد القراءات والروايات، وتنوع التأويلات.

وقد خصصنا بأن من شأن اعتماد هذا التحليل أن يسهم في إلقاء أضواء هامة على الدلالة القرآنية، وأن يقدم تفسير أنيقا ومتسقا للتأويلات الدلالية لكثير من الآيات القرآنية.

وإذا كان هذا النموذج قد لقي نجاحا مقدرا في ربط لمستويات اللسانية خاصة فيما يتعلق بالتنغم، وفي تقديم تفسير أنيق وشامل وبسيط له، وفي بلورة تصور ليرمان (1975) وليرمان وبرينس (1977) فيما يتعلق بالصوتة الإيقاعية، إلا أنه ظل أسير التصور القاضي بتحكم التركيب في التنغم، فهل من بديل؟

الفصل الرابع

التنغيم وبنية اللغة العربية:

أونحو صوارة إيقاعية

0.4 تمهيد:

نرمي في هذا الفصل الدفاع عن فرضية مفادها أن التنغيم بشكل مصفاة تطريزية (صوتية)، تقوم بإقامة وضبط ما يتجه التركيب، وأن نمهد بذلك للحديث في فصل قادم عن التنظيم الإيقاعي للتطريز بعامة في اللغة العربية. وسيتنصر هدفنا في هذا الفصل على تقديم ما يكفي من الأدلة والأمثلة على دور التنغيم في بنية القول القرآني (واللغة العربية المعيار بالتبع)، حيث يفرض التنغيم على التركيب إعادة نسج العلاقات النحوية، ويخرق مختلف مراحل اشتقاق الجملة العربية (التركيبية والصرفية والصوتية والإعرابية). لقد ظلت سيلكورك تردد ترددا قاطعا أن نظريتها لا تعطي مكانا لمفهوم التنغيم العادي، ولكن العادي، اللذان يعتبران أنماطا تنغيمية أو أنماطا لنبر المركب بالنسبة لتصورها، وهذه الأنماط محسوبة حسابا آليا على أساس البنية التركيبية⁽¹⁾. وأن البنية التركيبية السطحية هي التي تتجزأ إلى مركبات تنغيمية مجزئة طوعا⁽²⁾، ومعنى هذا أن لا دور للتنغيم في البنية العميقة، ومن ثم في البنية التركيبية. إن هذا التصور يجعل التنغيم (والتطريز عموما) مجرد مرآة عاكسة للتركيب.

وقد سعى مبارك حنون (1997 و1998) إلى تطوير هذا النموذج، وفي هذا الصدد لاحظ أن الصوتية التوليدية (ومنها أساسا الصوتية العروضية والصوتية المستقلة القطع، مع أنها قد صححت الكثير من القضايا المطروحة في النسق الصوتي للغة الإنجليزية في تشومسكي وهالي (1968)، ومع أنها قد رسمت ما كان في الأدبيات اللسانية حول الطبيعة الإيقاعية للغة، فإنها لم تقطع مع بعض أسس الصوتية التوليدية ولم تضع موضع تساؤل الوضع الذي أسند إليها داخل ذلك الإطار النظري⁽³⁾.

وسنسعى إلى تقديم فرضية مدعومة للفرضية التي دافع عنها حنون (1997 و1998) في أن للتنغيم - مثل الوقف - تنظيمه الصوتي - الإيقاعي، وأن هذا التنظيم الذي طالما تم إغفاله يبدو أنه يقيد التركيب، بل ويسكبه في القالب التطريزي الذي يهيئه له⁽⁴⁾.

وسيمتد طموحنا إلى الدفاع عن تصور يكون فيه للتنغيم بخاصة، وللتطريز بعامة، دور في التركيب ويكشف تأثيره فيه⁽⁵⁾.

(1) Selkirk, E.O (1984): *Phonology and Syntax: The Relation between Sound and Structure*, P. 202

(2) المصدر نفسه، ص. 286

(3) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص. 509.

(4) المصدر والصفحة نفسها.

(5) دعا أستاذنا الدكتور مبارك حنون، في تقديم فرضيته التي مفادها أن لوقف تنظيمه الصوتي الإيقاعي المقيد للتركيب

إلى الكشف عن دور الطواهر التطريزية الأخرى في التركيب وتأثيرها فيه، انظر حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف

وبنية اللغة، ج. 2، ص. 510

ولبلوغ هذه الأهداف سنقسم الفصل إلى مبحثين هما: (1.4) التنغيم وتوجيه النحو، و(2.4) التنغيم وخرق القواعد النحوية. وسنعالج في الأول: (1.1.4) تعويض التنغيم للمقولات التركيبية بما فيها الصفة والحال عند الحذف أو الإضمار، والمضاف والمضاف إليه المحذوفين، وكذا همزة الاستفهام وياء النداء، كما سندرس في القسم (2.1.4) التنغيم ورفع اللبس التركيبي. وسنكشف في المبحث الثاني عن: الخرق الذي يقوم به التنغيم على المستوى التركيبي في (1.2.4)؛ وذلك من خلال مظاهره التي منها: فصل التنغيم بين طرفي الوصف أو التعليق، والفصل بين الموصول وصلته، والاعتراض بين المضاف والمضاف إليه. ثم سنقدم الخرق الذي يمارسه على المستوى الصرفي، وعلى المستوى الصوتي، ثم الإعرابي وذلك على التوالي في الأقسام (2.2.4)، و(3.2.4)، و(4.2.2). لنضع أهم الخلاصات في (3.4).

وإذا ما تحقق لنا ذلك فإننا نكون قد أرسينا البنية الأولى في بناء تصور للعلاقة بين الصوتية والتركيب، وبخاصة دور التطريز في التركيب وفي النحو اللساني عامة وأثره فيهما.

1.4 التنغيم وتوجيه النحو:

لقد كانت قضية موقع التنغيم في النحو محل بحث من قبل لسانين عديدين من اتجاهات مختلفة، ولعل في مقدمة المدافعين عن موقع التنغيم المتميز والمؤثر في النحو كارتشيفسكي (Kacevesky 1931) وبيايك (Pike 1945)، وستكويل (Stockwell 1972)...

فأما بالنسبة لاستكويل (1960، و1972) اللساني التوليدي الكلاسيكي الذي وضع التنغيم في البنية العميقة والذي حذت دراسات أخرى حذوه، فهو يذكرنا في عمله لـ (1972) بأن مقالته في هذا الموضوع (ستكويل 1960) (المكتوبة بعد أسابيع فقط من اكتشافه الأول للنظرية التوليدية في ندوة عن النحوي الإنجليزي عام 1958، باستين بتكساس) قد قدمت فرضيتين بخصوص وضعية التنغيم في النحو، وهما:

1. أن عددا من المركبات الصوتية السطحية تنزع إلى مطابقة عدد من الجمل العميقة.
2. أن الاختيار في ثنائيات النطاقات التنغيمية المتناوبة يكون على قدم المساواة مع اختيار تحقيقات المقولة المتناوبة ضمن المكون الأساس أي أن المرء يختار النطاقات عندما يختار العناصر المعجمية.

وأشار أن هناك عددا من طرق الترابط بين البنية التحتية والتنغيم، على الرغم من أن تشومسكي وهالي (1968) يريان العكس. وذكر أن من بعده جاءت دراسات أخرى، وبصفة خاصة بريزنان (1971)، و(1972)، ودوانينغ (1970)، ويوب (1971)، وليكوث (1972)، وبيрман وساموزي (1972)، وبولينجر (1972) حملت على عاتقها قضية إسناد تركز وصورنة النطاقات التنغيمية في مستوى البنية العميقة أو مستوى البنية شبه العميقة وفي مستوى البنية السطحية. وأن المظهر الوحيد للتنغيم الذي

يمكن التنبؤ به من قبل النية السطحية وحدها هو سلسلة احتمالات التقطيع المركبي الاحتمالية (حسب بيرري-شيس (1966) ودوانينغ (1970)).⁽¹⁾

ورغم أن تشومسكي وهالي (1968) قد صرحا تصريحاً واضحاً بأنهما لن يقولوا شيئاً في دراستهما عن العلو الموسيقي، إلا أنهما جزماً - مع إقرارهما بتعدد النطاقات (أو المؤشرات) التطريزية - أنها لا تحدد إلا في بنية القول السطحية.⁽²⁾

وكان سرج كارثشيفسكي (1931)، قد اعتبر أن التنغيم هو الذي يتحكم في التركيب لا العكس، وقد دافع هذا الكاتب عن أن للجملة بنيتها التنغيمية، وأن التنغيم هو الذي يؤسس الجملة ويحققها، ويحدد طرفها ويقسمها إلى أجزائها. ونجزيء الجملة في تصويره، ليس عملية منطقية أو عملية لحوية، وإنما عملية نفسية.⁽³⁾ وذكر، فيما يتعلق بالعلاقة بين التنغيم والنحو، أن التنغيم هو الذي يمارس تأثيره على النحو، وأنه لا صلة له به.⁽⁴⁾

ولا بد من التنويه إلى أن تمام حسان (د.ت) اعتبر التنغيم أو النغمة من القرائن اللفظية للنحو العربي. إلا أننا لم نهند - فيما قدم - إلى ما يقتضينا بدور التنغيم في النحو العربي؛ إذ كان حديثه عاماً عن هذه الظاهرة وعن منحنياتها وعن وظيفتها الدلالية تحديداً، وقد جعل التنغيم في مؤخرة حديثه عن القرائن اللفظية واعتبر أن قرينة النغمة يمكن الاستغناء عنها، زيادة على جزم أن التنغيم غير مدروس في اللغة العربية الفصحى مما أفقده زيادة عن الإطار النظري الواضح موقع الارتكاز لمناقشة هذا الدور في نحو اللغة العربية.⁽⁵⁾

والغريب أن تمام حسان (2000) الذي خصص ما يقرب من جزء من دراسته الطويلة والممتعة البيان في روائع القرآن للتركيب القرآني⁽⁶⁾ استبعد دور التنغيم في النحو العربي، بل وأخرجه هذه المرة من قرائنه اللفظية، ولم يشر إليه عند ما تحدث عن الرخصة في التركيب، أوفي حديثه عن النمط التركيبي في القرآن الكريم⁽⁷⁾. وتبقى دراسة أحمد كشك (1997): من وظائف الصوت اللغوي أهم دراسة عربية تناولت التنغيم باعتباره ظاهرة لحوية، حيث أفرد فصلاً كاملاً لهذه الغاية، وحاول أن يقدم قراءة للأبواب

⁽¹⁾ Stockwell, R. P (1972): *The Role of Intonation: Reconsiderations and other Considerations*, P. 87

⁽²⁾ Chomsky, N and Halle, M (1968): *The Sound Pattern of English*, P. 15.

⁽³⁾ Karcevsky, S (1931): *Sur La Phrase*, P. 206. نقل عن: حنون، سارك (1997) في بنية الوقف وبينية اللغة، ج. 1، ص. 515.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص. 223، ونقل كذلك عن المرحع والصفحة نفسها.

⁽⁵⁾ انظر: حسان، تمام (د.ت). اللغة العربية معناها ومبناها، ص. 226 - 231 و 240.

⁽⁶⁾ حسان، تمام (2002) البيان في روائع القرآن، ج. 1، ص. 17 - 468.

⁽⁷⁾ انظر المرحع والجزء نفسه، 10، 229 و 285، و 329 - 368.

النحوية العربية من خلال التنغيم⁽¹⁾، إلا أن هذه الدراسة على أهميتها في إثارة هذا الموضوع، لم تنطلق من إطار نظري واضح يتناول هذه الظاهرة التطريزية بصورة شمولية تراعي وضعها الصوتي والأصواتي ودورها الدلالي ثم التركيبي، كما أنها لم تهتد إلى الأمثلة الرائعة التي تقدمها كتب إعراب القرآن ومعانيه وكتب القراءات والاحتجاج للقراءات المتواترة والشاذة.

وقد لاحظ العماري (2004) في دراسته القيمة عن أدوات الوصف والتفسير اللسانية التي تصلح لوصف اللغة العربية، أن من ضمن الأدوات اللسانية ذات الطبيعة المختلطة: إجراءات صوتية في خدمة التركيب والدلالة⁽²⁾، وقد تنبه إلى أهمية التطريز التركيبية والدلالية، خاصة معيار حسن السكوت (=الوقف)، وكذا النبر والتنغيم الذي قال بشأنهما: "وتخدم هذه الإجراءات الصوتية [...] التركيب والدلالة خدمة فعالة. ما نلاحظه أن التراث اللغوي العربي لم يعرها أي اهتمام، فلا نكاد نعر إلا على إشارات نادرة وخجولة. ونقصد التنغيم والنبر [...] وسنحاول أن نملاً هذه الثغرات خلال دراستنا للأساليب العربية⁽³⁾". وفي مقابل ذلك عزز حنون (1997)، و(1998) فرضية توجيه التطريز وخاصة الوقف، للتركيب. وسنحاول أن نقدم ما يعضدها من الأمثلة والأدلة الواردة في كتب القراءات القرآنية والاحتجاج، وكتب إعراب القرآن ومعانيه، فضلاً عن كتب التفسير، وذلك فيما يتعلق بالتنغيم، بعدما قدمنا إرهافات عن هذه الظاهرة في الباقي (2003).

1.1.4 تعويض التنغيم للمقولات التركيبية:

كثيراً ما تحذف مقولة من مقولات الجملة التركيبية فيتصب التنغيم مقامها ليقوم بدورها؛ وذلك سواء كانت هذه المقولة اسماً أو حرفاً، فضلاً أو عمدة ومن ذلك:

1.1.1.4 تعويض التنغيم الصفة والحال عند الحذف أو الإضمار:

يقول ابن جني في سياق حديثه عن قراءة "يا حسرة على العباد" بدل "يا حسرة على العباد": وإذا أوليت هذا أدنى تأمل عرفت منه وبه ما نحن بسبيله وعلى سمته، وعلى هذا قال سيويو: إنهم يقولون: سير عليه ليل، يريدون ليل طویل: وهذا إنما يفهم عنهم بتطويل الياء، فيقولون: سير عليه ليل، فقامت المدة مقام الصفة⁽⁴⁾.

(1) كشك، أحمد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 52-113.

(2) انظر: العماري، عبد العزيز (2004): أدوات الوصف والتفسير اللسانية، ص. 180-188.

(3) المرجع نفسه، ص. 186-187. ونحن في انتظار صدور الدراسة المفصلة لأستاذنا الدكتور عبد العزيز العماري والتي أحال عليها وعنوانها: أساليب اللغة العربية، الفصل 1، المحور 10.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المختص في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 209.

ويرى هذا النص أن المدة وهي من الملامح التنظيمية تقوم مقام الصفة التي غابت لفظاً ولكن دل على معناها التنظيم وقد بسط عثمان بن جني هذه الفكرة ووسعها في كتابه المختصص⁽¹⁾ لأن الكاتب حاول الاختصار والتبسيط في المحتسب حتى لا يكون طويلاً مثل كتاب الحجة لأستاده أبي علي الفارسي ولأنه يكره ويتحاشى الإطالة على أهل القرآن لاسيما في الدقيق. لأنه يخفو عليهم كما كرر في أكثر من موضع⁽²⁾. يقول: وقد حذف الصفة ودلت الحال عليها وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سبر عليه ليل. وهم يريدون: ليل طويل. وكان هذا إنما حذف فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتضخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت.

وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً! فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تعطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك.

وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنساناً! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنساناً سمحاً أو جوداً أو نحو ذلك.

وكذلك إن ذمته ووصفته بالضيق قلت: سألناه وكان إنساناً! وتزوي وجهك وتقطعه، فيخفي ذلك عن قولك: إنساناً ليماً أو لجزاً أو ميحلاً أو نحو ذلك.

فعلى هذا وما يجري مجراه تحذف الصفة. فإما إذا حُرِّيت من الدلالة عليها من اللفظ أو الحال فإن حذفها لا يجوز؛ ألا تراك لو قلت: وردنا البصرة فاجتزنا بالأبلة على رجل، أوراينا بستاناً، وسكت، لم نفد بذلك شيئاً؛ لأن هذا ونحوه مما لا يعرى منه ذلك المكان، وإنما المتوقع أن تصف من ذكرت أو ما ذكرت، فإن لم تفعل كُلفت علم ما لم تدلل عليه؛ وهذا لغو من الحديث، وجور في التكليف. ومن ذلك ما يروى في الحديث: لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد أي لا صلاة كاملة أو فاضلة، ونحو ذلك. وقد خالف في ذلك من لا يعد خلاه خلافاً⁽²⁾.

لقد أبرز عثمان ابن جني أن قرينة الأداء، قد خولت للمتكلم أن يحذف مقولة الصفة من كلامه في هذه الشواهد العديدة من غير أن يختل الكلام. وبدون هذه القرينة التي يطلق عليها اللسانيون التنظيم سيكون هذا الحذف لغواً بل وجوراً على حد تعبيره، لأن الإفادة لن تحصل قطعاً

(1) انظر مثلاً: انصر نفسه، ج. 1، ص. 34، و197، و236.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983)، المختصص، ج. 2، ص. 370 - 372.

وقد وردت في كتاب (إعراب القرآن) المنسوب للزجاج (ت316هـ) في الباب السابع والأربعين: ما جاء في التنزيل من إضمار الحال والصفة جميعاً تفاصيل ضافية عن هذه الظاهرة؛ حيث لم يعتبر ذلك حذفاً وإنما إضماراً، وفي ذلك إشارة لطيفة إلى حضور المعنى من خلال تلك التلوينات الصوتية على مستوى الأداء، كما أن هذا المؤلف لم يقصر الإضمار على الصفة بل زاد عليها مقولة الحال، وسمى كل ذلك أمراً لطيفاً وغريباً، ولعل غرابته تكمن في الإخفاء الذي مارسه المقولات التركيبية لظاهرة التنعيم التي لا يدركها إلا نحارير القراء وجهابذة النحاة. يقول: «وهو شيء لطيف غريب، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمْ الشَّهْرَ﴾⁽¹⁾ أي: فمن شهد منكم صحيحاً بالغاً.

ومن ذلك قوله في الصفة: «وإن كان رجل يورث كلالة أو امرأة وله أخ وأخت والتقدير: وله أخ وأخت من أم، فحذف الصفة. [...] وقريب من هذا قوله تعالى: ﴿فَإِنْ لَهُ جَهَنَّمُ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيَى﴾⁽²⁾، والذي لا يموت يحيا، والذي لا يحيا يموت؛ ولكن المعنى: لا يحيا حياة طيبة يعتد بها ولا يموت موتاً مريحاً، مما دفعوا إليه مقاساة العذاب، وكان الإحياء للعذاب ليس بحياة معتد بها. قال عثمان⁽³⁾: وأما حذف الحال فلا يحسن، وذلك أن الغرض فيها إنما هو تأكيد الخبر بها، وما طريقه طريق التوكيد غير لائق به الحذف، لأنه ضد الغرض ونقيضه، ولأجل ذلك لم يجوز أبو الحسن تأكيد أهاء المحذوف من الصلة، نحو: الذي ضربت نفسه زيد، على أن يكون نفسه توكيداً للهاء المحذوفة من ضربت وهذا مما يترك مثله [...]»

فأما ما أجزناه من حذف الحال في قوله تعالى: ﴿فَمَنْ شَهِدَ مِنْكُمْ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ﴾⁽⁴⁾، أي: فمن شهد صحيحاً بالغاً، فطريقه: أنه لما دلت الدلالة عليه من الإجماع والسنة جاز حذفه تخفيفاً. وأما إذا عُرِّيت الحال من هذه القرينة، وتجرد الأمر دونها، لما جاء حذف الحال على وجه. وحكى سيبويه: سير عليه ليل، وهم يريدون ليل طویل، وكان هذا إنما حذف فيه الصفة لما دل من الحال على

(1) سورة البقرة، آ: 185.

(2) سورة طه، آ: 74.

(3) يقصد ابن جني كما سيتضح من بقية النص، لأنه يطابق نص ابن جني السابق، ولعل هذا يزكي تشكيك محقق كتاب (إعراب القرآن للزجاج (ت316هـ) بينما عاش ابن جني ما بين (322 و392هـ) فكيف يستدل السابق باللاحق، إن هذا يؤكد فرضية انتساب هذا الكتاب لمكي بن أبي طالب.

(4) سورة البقرة، آ: 185.

موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقامه قوله. تطويل ونحو ذلك، وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت، وذلك أن يكون في مدح، فتقول: كان والله رجلاً، فتزيد في قوة اللفظ بـ"الله" هذه الكنية، وتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت عليها، أي رجلاً فاضلاً شجاعاً، أوكريماً، أو نحو ذلك؛ وكذلك تقول: سألتاه فوجدناه إنساناً، وتمكن الصوت بإنسان وتممحه؛ فتستغني بذلك عن وصفه، وتريد إنساناً سمحاً، أوجوداً، أو نحو ذلك؛ وكذلك إن ذمته ووصفته بالضيق، قلت: سألتاه وكان إنساناً. وتزوي وجهك وثقْطْبه. فيغني عن ذلك قوله: إنساناً لثيماً، أو بخيلاً، أو نحو ذلك. فعلى هذا وما يجري مجراه تحذف الصفة.

فأما إذا حُرِّيت من الدلالة عليها من اللفظ أو الحال فإن حذفها لا يجوز، ألا تراك لو قلت: وردنا البصرة فاجتزنا بالأبلة على رجل، أو رأينا بستاناً، وسكت، لم تفد بذلك شيئاً، لأن هذا ونحوه مما لا يُعْرَى منه ذلك المكان، وإنما المتوقع أن تصف من ذكرت وما ذكرت، فإن لم تفعل كُلتُف علم ما لا يدل عليه، وهو لغو من الحديث، وتجاوز في التكليف.

ومن ذلك ما يروى في الحديث: لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد. أي لا صلاة كاملة أو فاضلة، ونحو ذلك. ومثله: لا سيف إلا ذو الفقار، ولا فتى إلا علي، عليه السلام^(١).

إن هذه النصوص تدل أن النحاة لم يغفلوا التطريز بعامة والتنفيم بخاصة؛ فالحديث عن حذف الصفة والحال أو إضمارهما وقيام النطاقات التنغيمية مقامهما منسوب في أصله لإمام النحو سيبويه، وما النصوص المعروضة أعلاه إلا موسعة ومبلورة لفكرة (صاحب الكتاب)، وهذه التجلية جاءت في مضممار الحديث عن الظواهر القرآنية.

وتشارك هذه النصوص في التشديد على إمكانية حذف الصفة والحال أو إضمارهما كيتنصب التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم مكانها إن الأمر يعني أن يذهب الصوت وأن يجمع في الهواء وأن يطول ويرفع ويعلى ويزاد في مده أي أن المتكلم يحدث تغييرات في طبقة الصوت^(٢).

ولقد شدد أبو الفتح على قيمة هذه التلوينات الصوتية، وجعلها في مستوى دلالات المقام، فأما إن حررت من الدلالة عليها من اللفظ أو من الحال فإن حذفها لا يجوز.

وقد أضاف الزجاج إلى إضمار الصفة إضمار الحال (وهو أيضاً صفة) وربطه بالقرينة الدالة على معنى المضمّر، فإن غابت هذه القرينة لم يعد الإضمار ممكناً

(١) الزجاج (١٩٨٦) إعراب القرآن، ج ٣، ص ٧٨٣-٧٨٦
 حون مارك (١٩٩٧) في بنية الموقف وبنية اللغة، ج ٢، ص ٣٦٩

2.1.1.4 تعويض التنغيم للمضاف والمضاف إليه المحذوفين:

لقد تناول ابن جني ظاهرة الحذف في باب (في شجاعة العربية)، واعتبر أن الحذف يحتاج إلى من يعوضه أو إلى دليل لفظي أو حالي "وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته"⁽¹⁾، وإذا كان السياق التداولي هو مقصود النحاة في العادة من الحال، فإن اللفظ يدل في هذا المقام على النطاقات التنغيمية. ولعل من أمثلة أبي الفتح على حذف مقولة المضاف إليه التركيبية وتعويضها بالنطاقات التنغيمية ما أورده في سياق حديثه عن قراءة الحسن البصري: "سأوريكم دار الفاسقين" حيث خرج الواو المزيده في هذا الموضع بأنه موضع وعيد وإغلاظ فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده، ثم قال في المضاف إليه معقبا: "وقد جاء من هذا الإشباع الذي تنشأ منه الحروف شيء صالح نثرا ونظما، فمن المنثور قولهم: بينا زيد قائم جاء عمرو، إنما يراد بين أوقات زيد قائم جاء فلان، فأشبع الفتحة فأنشأ عنها ألفا"⁽²⁾. ويتضح من خلال مثاله أن الإشباع - وهو جزء من التنغيم - يعوض مقولة المضاف إليه (أوقات)⁽³⁾.

ومن جهة أخرى، حصر الزجاج (1986) مواطن حذف المضاف في التنزيل، وقال صاحب (إعراب القرآن): "وليس من هذه الأبواب في التنزيل أكثر من هذا"⁽⁴⁾، ومن تلك النماذج الواردة كذلك عند ابن جني: "قراءة طلحة: (لَيْسَ لَهَا مِمَّا يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ كَاشِفَةٌ وَهِيَ عَلَى الظَّالِمِينَ سَاءَتْ الْغَاشِيَةُ)"⁽⁵⁾.

قال أبو الفتح: هذه القراءة تدل على أن المراد بقراءة الجماعة: ﴿لَيْسَ لَهَا مِنْ دُونِ اللَّهِ

كَاشِفَةٌ﴾ - حذف مضاف بعد مضاف. ألا ترى أن تقديره: ليس لها من جزاء عبادة معبود دون الله كاشفة؟ فالعبادة على هذا مصدر مضاف إلى المفعول، كقوله: "يسأل نعتك"⁽⁶⁾، ولا يسأم الإنسان من دعاء الخير⁽⁷⁾، ثم حذف المضاف الأول، فصار تقديره: ليس لها من عبادة معبود دون الله كاشفة، ثم حذف المضاف الثاني الذي هو (عبادة)، فصار تقديره: ليس لها من معبود دون الله كاشفة، ثم حذف المضاف الثالث، فصار إلى قوله: ليس لها من دون الله كاشفة.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 360.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 258.

(3) البايبي، أحمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 10.

(4) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 1، ص. 41-92.

(5) سورة النجم، آ: 58. (وهي قراءة شاذة)

(6) سورة ص، آ: 24.

(7) سورة فصلت، آ: 49.

وهذا على تقدير كد الله أسما هنا، لا ظرفاً، لأن الإضافة إليه تسلبه معنى الظرفية التي فيه.
كقولهم يا سارق الليلة أهل الدار.

وتلك عادة سييويه إذا أراد تجريد الظرف من معنى الظرفية، فإنه يثله بالإضافة إليه، وذلك مما
ينافي تقدير حرف جر معه: لأن حرف الجر يسقط. فلا يتعرض بين المضاف والمضاف إليه.

ولا تستنكر كثرة المضافات المحذوفة هناك، فإن المعنى إذا دل على شيء وقيله القياس أمضي على
ذلك ولم يستوحش منه ألا ترى إلى قول الله (سبحانه): ﴿فَقَبِضْتُ قَبْضَةً مِّنْ أَثَرِ الرَّسُولِ﴾⁽¹⁾ ألا تراه
أن معناه: من تراب أرض أثر وطء حافر فرس الرسول، أي من تراب الأرض الحاملة لأثر وطء حافر فرس
الرسول. المعنى على هذا؛ لأنه في تصحيحه من تقرّبه لاستيفاء معانيه، وإذا دل الدليل كان التعجب من
حيلة العاجز الدليل⁽²⁾.

وقال في موضع آخر: 'وأما بعد أرم ذات العماد فعلى أنه أراد: أهل أرم، هذه المدينة، فحذف
المضاف وهو يريد⁽³⁾ وهنا أيضاً ورد التنغيم أو العلو الموسيقي من على المقطع المنبور نبرا رئيسا.
وفي كل هذه الحالات وغيرها كثير فإن قيام التنغيم بتعويض المقولات التركيبية هو الذي يسوغ
إضمارها، فعليه يحول في تحصيل المعاني، وبه يتم تنبيه المستمع إليها.

3.1.1.4 تعويض التنغيم لمهمة الاستفهام وباء النداء المحذوفين:

لقد بين سابقاً أن النطاقات التنغيمية تقوم بدور هام في تحديد دلالات الجمل بعامة وما تسميه
الأدبيات العربية جملاً إنشائية بخاصة. وقد أناطت تلك الأدبيات الطبيعة الدلالية للجمل بالأدوات حروفاً
وأسماء فجعلوا للهمزة مثلاً معاني متعددة منها: الاستفهام كما ترد لطلب التصور والتصديق وتدخل على
النفي والإثبات والشرط والقسم... الخ⁽⁴⁾. ويخرج الاستفهام بها عن حقيقته لمعان جديدة، مثل الإنكار
والتوبيخ والتعجب والعتاب والافتخار والتفخيم والتهويل والتعظيم والتحقير والتهكم والتوكيد... الخ⁽⁵⁾.
إن هذه المعاني يحملها حرف الاستفهام في رأي النحاة، بل إن السمرقندي نفسه، المتحدث حديثاً
واضحاً عن التنغيم في القراءات القرآنية، قصر نطاقاته على الأدوات، لكن التحدي المطروح على هذا

(1) سورة طه، آ: 96.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994)، المحاسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 295-296.

(3) المصدر والجزء نفسيهما، ص 360.

(4) انظر من بين آخرين السيوطي، جلال الدين (1973) الإتقان في علوم القرآن، ج 1، ص. 146-147.

(5) انظر من بين آخرين كذلك المصدر نفسه، ج 2، ص 79.

التصور هو: ما الذي سيدل على الأسلوب حينما تسقط أدواته؟ خاصة وأن من النحاة من يرفض حذف الحرف باعتباره الدليل على الأسلوب، كما قال ابن جني: أخبرنا أبو علي قال: قال أبو بكر: حذف الحرف ليس بقياس؛ وذلك أن الحرف نائب عن الفعل وفاعله. ألا ترى أنك إذا قلت: ما قام زيد، فقد نابت ما على أنفي، كما نابت إلا عن أستثني، وكما نابت همزة وهل عن أستفهم، وكما نابت حروف العطف عن أعطف، ونحو ذلك. فلو ذهبت تحذف الحرف لكان ذلك اختصارا، واختصار المختصر إجحاف به، إلا أنه إذا صح التوجه إليه جاز في بعض الأحوال حذفه لقوة الدلالة عليه⁽¹⁾.

إن النطاقات التنغيمية عموما هي التي تنتصب دليلا على معنى الجملة، والعلو الموسيقي على وجه الخصوص هو الذي يحدد -كما بينا أعلاها- وفقا لسيلكورك (1984) -البؤرة الدلالية، ويفعل في المعنى التنغيمي، وحذف الأداة لا يعني حذف النطاقات التنغيمية، يقول الزجاج: 'وحذف الهمزة في الكلام حسن جائز، إذا كان هناك ما يدل عليه'⁽²⁾. وقد يذهب بنا الفكر إلى افتراض أن النطاقات التنغيمية هي المسؤولة عن البؤرة الدلالية في اللغة العربية، وأن ما يدعيه النحاة العرب هو من تلك القواعد التركيبية التي طمست التنغيم، وجعلت الباب مشرعا في وجه المشككين في وجود التنغيم أصلا في لغتنا. وتدعيما لهذه الفرضية نتساءل: ما الذي سيدل على الدلالة (أو تحديدا على البؤرة الدلالية والمعنى التنغيمي) في هذه الأمثلة التي سقطت أدواتها، والتي سنستعيرها من الزجاج (1986) في (بابه السادس عشر: ما جاء في التنزيل وقد حذفت منه همزة الاستفهام): 'فمن ذلك قراءة الزهري: ﴿سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ﴾ والتقدير؛ سواء عليه الإنذار وترك الإنذار، فحذف الهمزة. (...)

ومثله: ﴿قَالَ هَذَا رَبِّي﴾، أي أهذا ربي؟ فحذف الهمزة فكذلك في أختيها.

وقيل في قوله تعالى: ﴿تَلْقَوْنَ إِلَيْهِم بِالْمَوَدَّةِ﴾: أتلقون إليهم بالمودة؟ فحذف الهمزة.

وقيل في قوله تعالى: ﴿أَذِّنْ مُؤَدِّنُ أَيُّهَا الْعَمِيرُ إِنَّكُمْ لَسَّرِقُونَ﴾ تقديره: أنكم؟ لأنه في

الظاهر يؤدي إلى الكذب. وقيل: أراد سرقتم يوسف من أبيه؛ لأنهم سرقوا الصاع.

وهذا سهو، لأن إخوة يوسف لم يسرقوا يوسف، وإنما خانوا أباهم فيه وظلموه⁽³⁾.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 51.

(2) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 1، ص. 252.

(3) المصدر والجزء نفسهما، ص. 252 - 253.

فإذا أخذنا المثال الأول. (99.2) ﴿سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ﴾ فإن النطاقات التنغمية هي ما يدل على معنى الاستفهام. ومن مقتضياته أن تقسم الجملة إلى مركبين تنغميين. المركب التنغمي الأول (99.2) - سواء عليهم؟ والمركب التنغمي الثاني: (99.2ب) ﴿ءَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ﴾. وهذا يقتضي - علاوة على خصوصية كل نطاق - سكتة خفيفة بين النطاقين. وهنا نذكر أن السكتة أو الوقف تتخلل النطاقات التنغمية وفقا لسيلكورك (1984).

وفي المثال الثاني من أمثلة الزجاج: (100.2) ﴿يَسْقُلُونَكَ عَنِ الشَّهْرِ الْحَرَامِ قِتَالٍ فِيهِ﴾ فالجملة الثانية، الاستفهامية (100.2): ﴿قِتَالٍ فِيهِ﴾ تقرر بمقاطعها نبرات العلو الموسيقي ونبر المركب زيادة على النغم الحدي مشكلة سويا النطاق التنغمي الدال على الاستفهام.

وأما المثال (101.2): ﴿أَذَنْ مُؤَذِّنٌ أَيُّهَا الْعِمْرُ إِنَّكُمْ لَسَرِقُونَ﴾؛ فإن الذين اعتبروا الجملة (101.2): ﴿إِنَّكُمْ لَسَرِقُونَ﴾ خبرا أولوها على أنه تعالى: أراد سرقتم يوسف من أبيه، لا أنهم سرقوا الصاع وعلق الزجاج على هذا التأويل بقوله: هذا سهو، لأن إخوة يوسف لم يسرقوا يوسف، إذا فتأويلها على الاستفهام هو: إنكم لسارقون. وهكذا فالنطاقات التنغمية الدالة على الاستفهام التي تكون - بحسب السمرقندي - بالتمكين والعدل هي الحل الأنسب.

وبحسب ابن خالويه، وهو يعلل لقراءة ﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ﴾ بحذف همزة الاستفهام: قرأ نافع جميع ما في القرآن من الاستفهام بترك الهمزة تخفيفا؛ وذلك أنه كره أن يجمع بين همزتين الأولى: همزة استفهام. وهي زائدة والثانية: عين الفعل، وهي أصيلة⁽¹⁾. وهو احتجاج على كل حال مردود فالدلالة على الاستفهام لو كانت تقوم بها الهمزة فقط لما ساق حذفها.

ويرى الرازي في قوله تعالى: ﴿فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ﴾⁽²⁾: أنه استفهام بمعنى التوبيخ معناه: أظن أن لن نقدر عليه؟⁽³⁾ وفي قوله: ﴿قَالَ هَذَا رَبِّي﴾⁽⁴⁾: الوجه الثالث في الجواب: أن المراد منه

¹ ابن خالويه، أبو عبد الله الحسين بن أحمد (1992). إعراب القراءات السبع وعللها، ج. 1، ص. 156.

² سورة الأنبياء، آ 87

³ الرازي، فخر الدين (1995) تفسير الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج 22، ص 216

⁴ سورة الأنعام، آ 77

الاستفهام على سبيل الإنكار إلا أنه أسقط حرف الاستفهام استغناء عنه لدلالة الكلام عليه⁽¹⁾. إن دلالة الكلام تحملها النطاقات التنغيمية التي تقوم بوظيفة المقولة التركيبية المحذوفة.

وفي هذا السياق يقول الجوارنة (2002): 'والتنغيم هو الذي يبرز خصائص بعض الأساليب والتراكيب التي تكون محذوفة بعض عناصرها فمثلاً، هناك التراكيب التي تحتوي على أدوات استفهام وليست استفهامية، وتلك التي لا تحتويها والسياق يشير إلى الاستفهام فيها.

فمثال الأول قوله تعالى: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا

مَذْكُورًا﴾⁽²⁾، حيث حرف الاستفهام (هل) لا يشير إلى الاستفهام لأن الدلالة عن طريق التنغيم تقتضي التقرير، ويكون الحرف (هل) بمعنى (قد).

والمثال الثاني قوله تعالى: ﴿يَتَأَيُّهَا النَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ تَبْتَغِي مَرْضَاتَ

أَزْوَاجِكَ﴾⁽³⁾، ففي قوله تعالى: ﴿تَبْتَغِي مَرْضَاتَ أَزْوَاجِكَ﴾ يلحظ التقرير؛ فانت يا محمد تحرم

الحلال ابتغاء مرضاة أزواجك، غير أن دلالة التنغيم تشير إلى الاستفهام الإنكاري: ﴿تَبْتَغِي مَرْضَاتَ

أَزْوَاجِكَ﴾، أي لا تحرم الحلال مرضاة أزواجك⁽⁴⁾.

ومن خلال هذه الشواهد يتضح أن التنغيم (اونطاقه) يعوض بعض المقولات المحذوفة من قبيل حرفي الاستفهام وأسمائه، ويقوم مقامها.

ومن الأدوات التي تشترك في الحذف مع أدوات الاستفهام: حروف النداء لذلك قال الرازي في

﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾⁽⁵⁾: قال صاحب

الكشاف: ألهمة وأم مجردتان لمعنى الاستفهام وقد انسلخ عنهما معنى الاستفهام رأساً، قال سيبويه: جرى هذا على حرف الاستفهام كما جرى على حرف النداء كقوله: اللهم اغفر لنا أيها العصابة، يعني أن هذا

(1) المصدر نفسه، ج. 13، ص. 52.

(2) سورة الإنسان، آ: 1.

(3) سورة التحريم، آ: 1.

(4) الجوارنة، يوسف عبد الله (2002): التنغيم ودلالته في اللغة العربية، ص. 39.

(5) سورة البقرة، آ: 6.

جرى على صورة الاستفهام ولا استفهام، كما أن ذلك جرى على صورة النداء ولا نداء⁽¹⁾ حيث نعوص لنطاقات التنغيم أدوات الاستفهام ولنداء

ويوضح ابن يعيش أن النداء يحتاج إلى تصويت وإلى امتداد بحروفه أولنقل إلى ذرات نغمية تسلم بالعلو؛ حيث يقول الغرض بالنداء التصويت بالماندى ليقبل والغرض بحروف النداء امتداد الصوت وتنبيه المدعو فإذا كان المنادى متراخيا عن المنادى أومعرضا عنه لا يقبل إلا بعد اجتهدا أوناثما قد استثقل في نومه استعملوا فيه جميع حروف النداء ما خلا همزة وهي: يا وأيا وهيا وأي يمتد بها الصوت ويرتفع⁽²⁾.

فابن يعيش يشير إلى التصويت بالماندى ليقبل فهذا التصويت هو الذي نطلق عليه نحن في هذا المقام التنغيم، ومن غير شك أن هذا التصويت يكون دالا عندما تحذف الأداة يقول السيوطي: 'حذف حرف النداء كثير: (هأنتم أولاء)، (يوسف أعرض)، (قال رب أنسي وهن العظم مني)، (فاطر السماوات والأرض)، وفي المعجائب للكرماني كثر حذف يا في القرآن من الرب تنزيها وتعظيما، لأن في النداء طرفا من الأمر⁽³⁾ ومن هذا النص نستنتج ما يلي:

1. يكثر حذف النداء في القرآن، ولقد عقد الزجاج في (إعراب القرآن) فصلا كاملا لحذف حرف النداء والمنادى⁽⁴⁾.
2. إن الحذف بالنسبة للكرماني ل(يا) (وهي الوحيدة التي تحذف من بين أخواتها) كثير في القرآن لغرض التنزيه والتعظيم لله.

وإذا عدنا إلى التصويت في المنادى الذي أشرنا إليه عند ابن يعيش نجد ما يماثله في العامية المغربية، فإذا نادينا محمدا قلنا: 'را محماد' نقصد (يا محمد) وبإسقاط الأداة يبقى التنغيم 'محماد'. وهذا ما وجدناه بالفعل عند ابن جني في سياق حديثه عن الندبة، وهي من صور النداء وهو يحتاج لقوله تعالى: ﴿وَنَادَى نُوحٌ أَبْنَاهُ﴾⁽⁵⁾: 'وقرأ أبناه' عمدة الألف السدي على النداء. ويلغني أنه على الترتي [...] وقراءة السدي: 'أبناه' يريد بها الندبة، وهو معنى قولهم: الترتي وهو على الحكاية: أي قال له: يا

(1) الرازي، فخر الدين (1995). تفسير الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب. ج 2، ص 46

(2) ابن يعيش، س علي (د.ت): شرح المفضل، ج2، ص. 15.

(3) السيوطي، جلال الدين (1973): الإقتان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 146- 147

(4) الزجاج (1986) إعراب القرآن، ح 648- 652.

(5) سورة هود، آ 42

ابناه على النداء، ولو أراد حقيقة الندبة لم يكن بد من أحد الحرفين: يا ابنه، أو وا ابنه، كقولك: وا زيدا.⁽¹⁾ ويا زيدا.

إن المستفاد من هذا النص هو مد الصوت بالالف وهو من العناصر الحاملة للنغم في صورة: مط وضغط وتطويل. ومثل هذا التنغيم موجود بوجود الأداة، وهذا ما وقفنا عليه في قراءة ابن أبي ليلى: يَا وَيْلَتَا⁽²⁾ [...] ومثله ﴿يَا وَيْلَتَا أَلَدُّ الْإِنسَانِ إِنَّهُ يَوْدِي أَنَّ أَجْرَهُ يُؤْتَى بِهَذَا الْفَاءِ﴾⁽³⁾ وأصلها: يا ويلتي، فأبدلت الياء ألفا؛ لأنه نداء، فهو في موضع تخفيف⁽⁴⁾.

إن ابن جني يعلل تحويل الياء ألفا حيث يمتد الصوت عادة بكونه موضع نداء، والنداء يحتاج إلى منحى الرفع أو المند. ومثل هذا التعليل يقدمه العكبري بخصوص: قوله تعالى: ﴿يَتَأَسَفَى﴾⁽⁵⁾ الألف مبدلة من ياء المتكلم، والأصل أسفي، ففتحت الفاء وصيرت الياء ألفا ليكون الصوت بها أم⁽⁶⁾.

إن التنغيم يقوم بدوره كاملا من خلال نطقاته في جملة النداء؛ وذلك بدعم من حرف النداء، أو في غيابه التام. وما يؤكد هذا الأمر أن نماذج ورود جملة النداء من غير حرف في القرآن الكريم قاربت، من حيث العدد، النماذج الواردة مع الحرف، وهذا يؤكد قيمة الأداء القرآني. ودرج النسق الأدبي الشعري بدوره على حذف حرف النداء مما يعطي إحساسا واضحا بأن ما في أداء الشعر من نطاقات تنغيمية جليلة أمر يجعل الحذف مسلما به تسليما يصل إلى حد نسيان وجود حرف نداء أصلا.

وهذا التنغيم الذي وقفنا عليه بعد حذف حرف النداء (يا) حسب النحاة، نلاحظه كذلك عندما يحذف المنادى وهنا يتحول التنغيم إلى الأداة يقول كشك (1997): لكنها إذا وردت وحدها فإن مطا يحدث لها تعقبه سكتة تنبئ عن مكان المنادى المحذوف وتعبر عنه فحين يقول الشاعر:

ألا يا. اسلمي يا دارمى على البلا ولا زال منهلا بجرعائك القطر

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 332-323.

(2) سورة يس، آ: 152.

(3) سورة هود، آ: 72.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 213.

(5) سورة يوسف، آ: 84.

(6) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملاء ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 354.

فإن مدا لا شك حاصل لحرف لنداء تعقبه سكتة، ليأتي فعل الأمر بعدها؛ ألا يا- اسلمي وهنا يكون التنغيم الحاصل دالا على ذلك المنادى المحذوف⁽¹⁾ وهنا نلاحظ كيف تتعاضد العناصر التطريزية المد والسكتة في إعطاء ملمحاً تطريزيا ثالثاً هو التنغيم الدال على النداء.

ومن الأمثلة التي ساقها الزجاج: ﴿يَنْلَيْقَتْنَا نُرْدُ﴾⁽²⁾ أي يا قوم، ليتنا نرد، ومثله: ﴿يَنْلَيْتَ بَيْتِي وَيَبْتَكَ﴾⁽³⁾ و﴿يَنْلَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ﴾⁽⁴⁾ وما أشبه ذلك⁽⁵⁾.

وحاصل القول: إن التنغيم يعوض المقولات التركيبية ويقوم بوظيفتها لذلك ساغ حذفها أو إضمارها مادامت النطاقات التنغيمية تقوم مقامها، قال حازم في (منهاج البلغاء): إنما يحسن الحذف ما لم يشكل به المعنى، لقوة الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء، فيكون في تعدادها طول وسأمة، فيحذف ويكتفي بدلالة الحال عليه، وترك النفس تجهول في الأشياء المكتنفة بالحال عن ذكرها على الحال. قال: وبهذا القصد يؤثر في المواضع التي يراد بها التمجيد والتحويل على النفوس⁽⁶⁾. وقد يتعدى التنغيم تعويض المقولات التركيبية إلى القيام بوظيفة رفع الالتباس، على نحو ما سنفصل في القسم الموالي.

2.1.4 التنغيم ورفع اللبس التركيبي:

نهدف، في هذا القسم، إلى إثارة مسألة الدور الرقابي الذي يمارسه التنغيم على التركيب والصرف العربيين، ويتجلى هذا الدور في إزالة الالتباس الذي قد ينجم عن العلاقات التي تنسجها المقولات التركيبية فيما بينها من جهة، وفي فك الغموض الناتج عن توظيف صورة مقولة تركيبية أو صرفية واحدة للإحالة على متعدد. وقد نهت الأدبيات اللسانية من مختلف الاتجاهات إلى دور التنغيم [...] في رفع مثل هذا الالتباس. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد وعلى سبيل التمثيل لا الحصر، أعمال كل من لوهيست (1960) وأوكانور وطولي (1964)، وزويسكي وصادوك (1975)، وهورست (1975) وبساتل (1977). وقد

⁽¹⁾ كشك، أحد (1997): من وظائف الصوت اللغوي: محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، ص. 104.

⁽²⁾ سورة الأنعام، آ: 27.

⁽³⁾ سورة الزخرف، آ: 38.

⁽⁴⁾ سورة يس، آ: 26.

⁽⁵⁾ الزجاج (1986). إعراب القرآن، ج 2، ص. 650-652.

⁽⁶⁾ نقلاً عن الزركشي، بدر الدين (1988) البرهان في علوم القرآن، ج 3، ص. 120-121، ومطر كذلك السيوطي، جلال الدين (1973) الإقنان في علوم القرآن، ج 2، ص. 57، والسيوطي، جلال الدين (1988). معترك الأثران في إعجاز القرآن، ج 1، ص. 231، ويظهر لنا -بعد بحث في المصدر الأصلي- أن هذا من القسم الأول المفقود منه.

انتهى أغلب الدارسين، على الرغم من اختلاف تصوراتهم، إلى أن التنغيم إن لم يسهم كله في رفع اللبس التركيبي وبذلك تُدرج ملامح تنغيمية في النحو، فهو، على الأقل، مؤشر مساعد إلى جانب مؤشر أساسي قد يكون هو التركيب نفسه⁽¹⁾.

وفي هذا السياق ستقدم من خلال ما توفره كتب القراءات القرآنية وكتب الاحتجاج لها وإعراب القرآن ومعانيه وتفسيره، براهين على دور المراقب أو المصفاة الذي يؤديه على التركيب والصرف في اللغة العربية.

لنعم المقولات التركيبية التي يسهم التنغيم إسهاما فعالا في التفرقة بين معانيها، بحسب النحاة؛ ما، ولا، واللام، يقول السمرقندي: مثال ذلك: (ما قلت)، ويرفع الصوت بـ(ما) يعلم أنها نافية، وإذا خفض الصوت يعلم أنها خبرية، وإذا جعلها بين بين يعلم أنها استفهامية. وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع الألسن⁽²⁾. وكذلك الفرق بين (لا) النافية و(لا) الناهية⁽³⁾. وكذلك اللام التي لتأكيد الفعل وبعدها همزة وصل مثل: (لا تبعتم) تشبه بلا النافية التي بعدها همزة وصل في التلغظ نحو: (لا انفصام لها). وقال السمرقندي: والفرق بينهما أنه في نحو: (لا انفصام) يكتب بالـف واحدة، ويرفع الصوت على (لا) ويخفض على اللام ... فهذا ما وصل إلينا من الأئمة رواية ودراية ومشافهة وبيان⁽⁴⁾. وقد وقف المعاني عن تمييز التنغيم بين (كم) الخبرية و(كم) الاستفهامية⁽⁵⁾ فالتنغيم هو الفاصل في التمييز بين معاني هذه المقولات التركيبية؛ وهذا من شأنه أن يرفع اللبس التركيبي الناتج عن امتداد العلاقات التركيبية التي تدخل في نطاقها هذه المقولات. وقد سبق القول في (3.2.2): إنه يصعب ولا يستحيل أن نجد كلمة مثل الكلمة الإنجليزية ((yes)، لأن المقولات العربية المذكورة أعلاه تشبهها؛ فـ(لا) بنطاق تنغيمي معين تختلف عن المقولة ذاته بنطاق تنغيمي آخر، وهذا يسري على الأمثلة الأخرى. ولعل في الدارجة المغربية، ما يؤكد هذا فإذا أخذنا ما يوازي الكلمة الإنجليزية المذكورة وهي: (نعم) فهي تنطق بنطاقات تنغيمية مختلفة.

فبحسب السمرقندي، إن تنوع النطاقات التنغيمية هو الفاصل في تمييز الفرق بين معاني الأدوات ومن ثم بين دورها التركيبي، خاصة تلك التي حملها النحاة أكثر من معنى، فمثلا إن تحقيق لا التي تدل على النفي ينبغي أن يتميز عن تحقيقها حينما تكون دالة على النهي، وهكذا، وقد يذهب بنا التفكير إلى القول:

(1) حنون، مبارك (1997): في بنية الوقف وبنية اللغة، ج. 2، ص 529.

(2) السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط): روح المريد في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139 ط. نقلا عن قدوري، غام الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 567-56.

(3) المصدر نفسه، ص. 141 ط. نقلا عن: المرجع نفسه، ص. 568.

(4) المصدر والمصنفه شهما، نقلا عن: المرجع والمصنفه نفسها.

(5) Al-Ani, Salman (1970): Arabic Phonology: An acoustical and Physiological Investigation, P. 92- 96

إن التضارب في تأويل بعض معاني المقولات ومن تم وضعها التركيبي، إنما هو ناتج عن عدم تسجيل الدارسين القدامى للتنعيم لأنه من الظواهر التي صعب تسجيلها كتابيا أو عدم قدرتهم على إدراكه بالشكل المطلوب، لأنه - وكما قال الهمداني - مما لا يقف على حقيقته إلا لخاير القراء ومشاهير العلماء [...] من الأسرار التي لا تقيد بالخط واللطائف التي لا تأخذ إلا من أهل الاتقان⁽¹⁾.

ويمكن أن ندرج في هذا الصدد بعض المقولات النحوية ذات الصبغة المزدوجة والتي تشترك في صورتها ولها أكثر من إحالة دلالية، والتي إذا تكررت في جملة واحدة حدث اللبس التركيبي، ولكن التنعيم سيدخل بوصفه مصفاة ومراقب للتركيب قصد الحسم. ومعلوم أن تكرار الصورة نفسها أو المقولة نفسها في الموقع ذاته يعتبر عند النحاة العرب تكراراً مرفوضاً، ولذلك فإن جهاز الحاسوب الذي نكتب عليه هذا العمل يسطر برنامجاً نحوي على كل كلمة مكررة ظناً من واضعه أن الأمر يتعلق بلحن تركيبي، بيد أن مصفاة التنعيم تستبعد هذا اللحن وتمثل هذه الظاهرة، مثال أورده القراء بقوله: فإذا قال القائل: (مَا مَا قُلْتُ بِيَحْسَنَ) جاز ذلك على غير عيب؛ لأنه يجعل ما الأول جحداً والثانية في مذهب (الذي). وكذلك لو قال: (مَنْ مَنْ عِنْدَكَ؟) جاز؛ لأنه جعل من الأول استفهاماً، والثاني على مذهب (الذي) فإذا اختلف معنى الحرفين جاز الجمع بينهما [...] وكذلك قوله: (لَمْ أَرَهُ مِنْذُ يَوْمِ يَوْمٍ) فإنه يُسَوَّى بالثاني غير اليوم الأول، إنما هو في المعنى؛ لم أَرَهُ مِنْذُ يَوْمٍ تَعْلَمُ⁽²⁾.

ولا شك أن غياب النطاق التنعيمي أو عدم التنبيه إليه أدى إلى الخلط وتضارب التأويل في دلالة بعض الأدوات، وبمكنا أن نسجل في هذا الصدد بعض النماذج:

قال الرازي في (أَمَنْ هُوَ قَنِيتُءَ إِذَاءَ اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا)⁽³⁾ قرأ نافع وابن كثير وحركة (أمن) مخففة الميم والباقون بالتشديد، أما التخفيف ففيه وجهان (الأول) أن الألف ألف الاستفهام داخلية على من، والجواب محذوف على تقدير كمن ليس كذلك، وقيل كالذي جعل لله أندادا فاكنتى بما سبق ذكره (والثاني) أن يكون ألف نداء كأنه قيل: يا من هو قانت من أهل الجنة، وأما التشديد فقال القراء: الأصل أم من فادغمت الميم في الميم وعلى هذا القول هي أم التي في قولك أزيد أفضل أم عمرو؟⁽⁴⁾.

(1) الهمداني، أبو العلاء المطار التمهيد، ص 119 ظ - 120 و هو مخطوط، نقل عن قدوري، غام الحمد (1986).

الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 267

(2) القراء، أبو زكرياء يحيى بن رباح (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 176-177.

(3) سورة الزمر، آ 9

(4) الرازي، فخر الدين (1995) تفسير الفخر الرازي. المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج 26، ص 251

وفي مثال مشابه يقول العكبري في قوله تعالى: (ما بصاحبكم)⁽¹⁾ في "ما وجهان: أحدهما نافية، وفي الكلام حذف تقديره: أولم يتفكروا في قولهم به جنة. والثاني أنها استفهام: أي أولم يتفكروا أي شيء بصاحبهم من الجنون مع انتظام أقواله وأفعاله؛ وقيل: هي بمعنى الذي، وعلى هذا يكون الكلام خرج عن زعمهم⁽²⁾.

ويقول أيضا: "قوله تعالى: (ما جئتم به السحر)⁽³⁾ يقرأ بالاستفهام فعلى هذا تكون "ما" استفهاما، وفي موضعه وجهان: أحدهما نصب بفعل محذوف موضعه بعد تقديره: أي شيء أتيتم له وجئتم به يفسر المحذوف: فعلى هذا في قوله السحر وجهان، أحدهما هو خبر مبتدأ محذوف: أي هو السحر. والثاني أن يكون الخبر محذوفا: أي السحر هو، والثاني موضعها رفع بالابتداء وجئتم به الخبر؛ والسحر فيه وجهان: أحدهما ما تقدم من الوجهين. والثاني هو بدل في موضع "ما" كما تقول ما عندك أدنيار أم درهم؟ ويقرأ على لفظ الخبر وفيه وجهان: أحدهما استفهام أيضا في المعنى، وحذفت الهمزة للعلم بها. والثاني هو خبر في المعنى، فعلى هذا تكون "ما" بمعنى الذي، وجئتم به صلتها، والسحر خبرها؛ ويجوز أن تكون "ما" استفهاما، والسحر خبر مبتدأ محذوف⁽⁴⁾.

ومن هذا القبيل "يا في النداء؛ تكون تنبيها، ونداء، في نحو (يا زيد، ويا عبد الله). وقد تجردها من النداء للتنبيه البتة؛ نحو قول الله تعالى: (ألا يا اسجدوا) كأنه قال: (ألا ها اسجدوا)⁽⁵⁾.

ولقد تنبه ابن جني إلى أن تغيب النطاقات التنغيمية كان سببا في تضارب تأويل حرف "أو" تارة على أصل وضعها بمعنى الشك، وتارة ثانية على أنها بمعنى "أو" تارة أخرى على أنها بمعنى "بل" على نحو ما ذهب إليه الفراء في قول ذي الرمة:

بَدَلَتْ مِثْلَ قَرْنِ الشُّمْسِ فِي رَوْتِكِ الضُّحَى وَصُورَيْهَا أَوْ أَنتِ فِي الْعَيْنِ أَمْلَحُ⁽⁶⁾

(1) سورة الأعراف، آ: 184.

(2) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 296.

(3) سورة يونس، آ: 81.

(4) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين (1986): إملأ ما من به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، ص. 328.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 196.

(6) المصدر والجزء نفسيهما، ص. 458، وانظر: الفراء، أبا زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 72، حيث قال في "أو أنت" من البيت المذكور: "يريد: بل أنت"

وبعد ما دافع ابن جني عن رأيه في تأويل البيت، ومفاده أن أو على بابها من الشك قال: وبعد فهذا مذهب الشعراء. أن يظهروا في هذا ونحوه شكاً وتخالفاً [أي تردداً] لبروا قوة الشبه واستحكام الشبهة، ولا يقطعوا قطع اليقين البتة فينسبوا بذلك إلى الإفراط، وغلو الاشتراط؛ وإن كانوا هم ومن بحضرتهم ومن يقرأ من بعد أشعارهم يعلمون أن لا حيرة هناك ولا شبهة؛ ولكن كذا خرج الكلام على الإحاطة بمحصول الحال^(١).

لقد أكد أبو الفتح على أن مبحث الحيرة والشبهة في معرفة مقصد الكلام يرجع إلى الخروج على الإحاطة بمحصول الحال بالسماع أو الحضور أثناء الإلقاء الذي يرافقه التنغيم. في حين لا يقع الشعراء الذين قاموا بالإلقاء، أو لا من حضروا مجلس الإلقاء واستمعوا إليهم مباشرة، وهم ينشدون، في هذه الحيرة ولا تتلبسهم تلك الشبهة.

وإذا كانت ثمة قوالب تركيبية تشترك في صيغة صرفية واحدة من قبيل أفعل التي تحيل النطاقات التنغيمية المترتبة بها على دلالة التفضيل وغيره، فإن التنغيم - بحسب السمرقندي - يمكن السامع من التفريق بينهما؛ قال: فينبغي أن يفرق بالصوت بين الذي بمعنى التفضيل، والذي ليس بمعنى التفضيل^(٢).

ومن صور رفع التنغيم للبس التركيبي إسهامه في تحديد طبيعة المقولات والتفريق بين القول والمقول، حتى يتمكن السامع من التمييز بين المتبسين؛ ومن هذا القبيل تحديد الفاعل بالنسبة للجملة: ففي قول النسفي السابق ذكره في قوله تعالى: (قال: الله على ما تقول وكيل)^(٣): قال بعضهم يسكت عليه لأن المعنى؛ قال يعقوب: (الله على ما نقول من طلب الموثق وإعطائه وكيل رقيب مطلع)، غير أن السكتة تفصل بين القول والمقول وإذا لا يجوز، فالأولى أن يفرق بينهما بالصوت فيقصد بقوة النغمة اسم الله^(٤).

وعقب (المرعشي) على كلام النسفي قائلاً: قوله (فيقصر) معناه: يمنع اسم الله تعالى عن أن يكون فاعلاً لقول بقوة النغمة، فيعلم أنه ليس بفاعل لقول^(٥).

ف(الله) ليس فاعلاً، إنما هو جزء من جملة القول، ولذلك فالتنغيم، أو أداء كلمة (الله) بنغمة قوية هو الذي منع السامع أن يظن كلمة (الله) فاعلاً لفعل (قال). فالذي يفصل بين القول والمقول ويفرق بينهما هي النطاقات التنغيمية بعامة ومنحنى الرفع منه بخاصة، وهو ما يبعد اللبس في فهم الآية.

(١) المصدر والجزء نفسيهما، ص. 459.

(٢) السمرقندي، محمد بن محمود بن محمد (مخطوط) روح المريدي في شرح العقد الفريد في نظم التجويد، 139 طبعاً عن قدوري، غام الحمد (1986): الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 568.

(٣) سورة يوسف، آ. 66

(٤) النسفي، عبد الله بن أحمد (د.ت)، مدارك التنزيل، ج. 2، ص. 230.

(٥) المرعشي (مخطوط) جهد المقل، ص. 50، نقلاً عن قدوري، غام الحمد (1986) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص. 580

ويمكننا تلمس دور التنعيم التمييزي من خلال نماذج أخرى؛ يقول الفراء: 'وأما قول الشاعر:

فإياك المحايين أن تحينا

فإنه حذره فقال: إياك، ثم نوى الوقفة، ثم استأنف (المحايين) بأمر آخر، كأنه قال: احذر المحايين، ولو أراد مثل قوله: (إياك والباطل) لم يميز إلقاء الواو، لأنه اسم اتبع اسما في نصبه، فكان بمنزلة قوله في غير الأمر: أنت ورأيك وكل ثوب وثمنه، فكما لم يميز أنت ورأيك، أوكل ثوب ثمنه فكذلك لا يجوز: (إياك الباطل) وأنت لا تريد: إياك والباطل⁽¹⁾. وعلى كل حال فما عبر عنه الفراء بقوله: 'نوى الوقفة' هو في الحقيقة خفض الصوت الذي يتوسط رفعين. ومثال ذلك ما أورده الفراء في قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْخَبُوا بَقَرَةً قَالُوا أَتَتَّخِذُنَا هُزُوءًا قَالَ أَعُوذُ بِاللَّهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ

الْجَاهِلِينَ﴾⁽²⁾ وقوله: 'أَتَتَّخِذُنَا هُزُوءًا قَالَ...' وهذا في القرآن كثير بغير فاء، وذلك لأنه جواب يستغني أوله عن آخره بالوقفة عليه، فيقال: ما ذا قال لك؟ فيقول القائل: كذا وكذا؛ فكان حسن السكوت يجوز به طرح الفاء⁽³⁾. وهذا الذي عبر عنه الفراء أنا بنوى الوقفة وأنا بحسن السكوت؛ عبر عنه النسفي بالنعمة أعلاه، وهو ما يفرض علينا استقبالا ببيان التداخل بين ملمح الوقف ولمح التنعيم.

واختلاف معاني الأدوات يترتب عليه اختلاف في معاني الجمل فهل في قوله عز وجل: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْئًا مَّذْكُورًا﴾⁽⁴⁾ تكون بمعنى قد، أي قد أتى عليه ذلك، وجوز ابن جني أن تكون هل مبقاة في هذا الموضع على بابها من الاستفهام فكأنه قال - والله أعلم - هل أتى على الإنسان هذا؟ فلا بد من جوابه من نعم ملفوظا بها أو مقدره أي فكما أن ذلك كذلك، فينبغي للإنسان أن يحتقر نفسه، ولا يبتأى [أي يفخر] بما فتح له، وهذا كقولك لمن تريد الاحتجاج عليه: 'بالله قد سألتني فأعطيتك أم هل زرتني فأكرمتك' أي فكما أن ذلك كذلك فيجب أن تعرف حقي عليك وإحساني إليك...⁽⁵⁾. وعلى أية حال فباختلاف النطاقات التنعيمية في هذه الآية يختلف تأويلها.

(1) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 166.

(2) سورة البقرة، آ: 67.

(3) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 43-44.

(4) سورة الإنسان، آ: 1.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 2، ص. 462.

وللتنظير أيضا في الكيفية التي يسهم بها التنغيم في رفع اللبس التركيبي عند تأويل هذه الآية ﴿قَالَ مُوسَى أَتَقُولُونَ لِلْحَقِّ لَمَّا جَاءَكُمْ أَسِحْرٌ هَذَا﴾⁽¹⁾ يقول الفراء مجدداً يقول القائل

كيف أدخل ألف الاستفهام في قوله ﴿أَسِحْرٌ هَذَا﴾ وهم قد قالوا: (هذا سحر) بغير استفهام؟

قلت قد يكون هذا من قولهم على أنه سحر عندهم وإن استفهموا- كما ترى الرجل ثانيه الجائزة فيقول: أحق هذا؟ وهو يعلم أنه حق لا شك فيه. فهذا وجه. ويكون أن تزيد الألف في قولهم وإن كانوا لم يقولوها، فيخرج الكلام على لفظه وإن كانوا لم يتكلموا به؛ كما يقول الرجل: فلان أعلم منك، فيقول المتكلم: أفلت أحد أعلم بذا مني؟ فكانه هو القائل: أحد أعلم بهذا مني؟ ويكون على أن تجعل القول بمنزلة الصلة لأنه فضل في الكلام؛ ألا ترى أنك تقول للرجل: اتقوا عندك مال؟ فيكيفك من قوله أن تقول: لك مال؟ فالمعنى قائم ظهر القول أولم يظهر⁽²⁾.

إن القارئ الذي ليس له القدرة على التمييز بين الأساليب والأبواب يعتبر في حكم الواقع في اللحن، إذ التمييز بين هذه الأبواب ضروري لتحقيق كمال الترتيل.

وحاصل القول: إن التنغيم ينهض وحده دليلاً على المعنى ومفسحاً عن الغرض، ومبيناً للمقصود من الكلام، ومن خلالها يوقف على الدور الذي يؤديه التنغيم في هذه اللغة العربية، إذ لولا التنغيم لكان في ذلك لبساً وتعمية⁽³⁾. ليس على مستوى الدلالة فحسب التي تحدد النطاقات التنغيمية بورتها ولكن أيضاً على مستوى التركيب من خلال ما تنسجه المقولات من وشائج فيما بينها.

وإذا كان الأدبيات النحوية العربية قد أسندت للعلامات الإعرابية مهمة التمييز بين المقولات التركيبية، فإن هذه المهمة كثيراً ما تتعثر بسبب استحالة ظهور العلامة الإعرابية لسبب من الأسباب، ومن هنا لابد أن تدخل المصفاة التنغيمية لرفع هذا اللبس التركيبي، وذلك ما جنح إليه الفراء في تحديد مقولة الفاعلية في الآية القرآنية: ﴿يَتْلُوهَا إِلَهِىَ حَسْبُكَ اللَّهُ وَمَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾⁽⁴⁾ وإن شئت جعلت (من) في موضع رفع، وهو أحب الوجهين إلي؛ لأن التلاوة تدل على معنى الرفع [...] وقد قال هذا القول الكسائي ورفع (من)⁽⁵⁾ أي جعلها فاعلاً وهذا مما يسميه الفراء نفسه إعراباً بالدلالات لا بالحركات⁽⁶⁾ فالتنغيم رفع اللبس التركيبي وحدد للمستمع أن لفظة (من) التي لا يظهر عليها إعراب هي

(1) سورة يونس: 1، 77.

(2) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت): معاني القرآن، ج. 1، ص. 474.

(3) الفيومي، أحمد عبد التواب (1991) أبحاث في علم أصوات اللغة العربية، ص. 195

(4) سورة الأنعام: آ. 64

(5) الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (د.ت) معاني القرآن، ج. 1، ص. 417 418

(6) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 85

فاعل الجملة. وهذا يشبه قول القائل: هتأ عيسى موسى، فلا بد أن يتدخل التنغيم لتحديد الفاعل. والمفعول، أو قول المتحدث بالدارجة المغربية: (ضرب محمد علي)؛ فالمصفاة التنغيمية تتدخل في صورة وقفة أو سكتة للتفريق بين المركبات التنغيمية والنطاقات التنغيمية، لتحديد الفاعل والمفعول وترفع اللبس التركيبي. والخلاصة أن التنغيم يسهم في رفع اللبس التركيبي والصرفي من خلال نطاقاته التنغيمية المتنوعة. وهذا يدعم فرضية إسهامه في اشتقاق البنية العميقة، والعمل بدور المراقبة للتركيب، بل إن تلك المصفاة قد تحرق التركيب وغيره من مراحل اشتقاق الجملة المفترضة. وفي هذا المنحى يمكن أن نعتبر قارئ القرآن في حاجة لإدراك مقامات الخطاب أن يلم بأسباب النزول ليحقق التنغيم المطلوب وإلا سقط في اللحن الخفي.

2.4 التنغيم وخرق القواعد النحوية :

يسهم التنغيم إسهاما فعالا في بنية الأقوال جنبا إلى جنب المقولات التركيبية، وقد يتجاوز هذا الدور فيتفوق على المقولات الأخرى في مختلف مراحل اشتقاق الجملة، وبهذا يراقب التنغيم ويعدل فيها بما فيها مقولات المستوى الصوتي الذي من المفروض أن التنغيم هو جزء منه. وسنعرض أسفله نماذج من هذا الخرق اللساني المتعدد.

1.2.4 الخرق على المستوى التركيبي:

تصنف الأدبيات النحوية التقليدية الخرق التركيبي ضمن إطار اللحن النحوي، ومع هذا التصنيف تتسامح مع خرق التنغيم للقواعد التركيبية؛ ولعل من النماذج البارزة:

1.1.2.4 فصل التنغيم بين طرفي الوصف أو التعليق:

والحال أن ذلك يعد من فصل ما لا ينفصل. يقول أبو الفتح في احتجاجة لقراءة: ﴿يَلْحَسِرَةً

عَلَى الْعِبَادِ﴾⁽¹⁾: أما (يا حسرة) بالهاء ففيه النظر، وذلك أن قوله (على العباد) متعلق بها، أوصفت لها، وكلاهما لا يحسن الوقوف عليها دونه، ووجه ذلك عندي ما أذكره، وذلك أن العرب إذا أخبرت عن الشيء غير معتمده ولا معتزلة عليه أسرع فيه ولم تتأن على اللفظ المعبر به عنه⁽²⁾. فالتنغيم خرق هذه القاعدة.

(1) سورة يس، آ: 30.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 208.

ومن الأمثلة التي يمكن إدراجها في هذا السياق الفصل بين الموصوف وصفته بواسطة جملة أخرى، ولكن هذا يتم بدعم من التنعيم لإزالة اللبس التركيبي، وهو ما يمكن أن تمثل له بالمثالين التاليين مع وضع الجملة الفاصلة الحاملة لتطابق تنغييمي جديد بين عارضيتين:

(رقم) (يسبح لله - ما في السماوات وما في الأرض - الملك القدوس العزيز الحكيم).⁽¹⁾

(رقم) (أفي الله - شك - فاطر السماوات والأرض).⁽²⁾

2.1.2.4 الفصل بين الموصول وصلته:

وذلك لتتقوى المعاني في نفس السامع حتى يتعظ ويتنبه، يقول ابن جني مجدداً في الآية السابقة: وإذا كان جميع ما أوردناه ونحو ما استدلناه فحذفناه يدل أن الأصوات تابعة للمعاني، فمتى قويت قويت، ومتى ضعفت ضعفت [...] علمت أن قراءة من قرأ: (يَا حَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ)، بالهاء ساكنة إنما هو لتقوية المعنى في النفس، وذلك أنه في موضع وعظ وتنبيه، وإيقاظ وتحذير، فطال الوقوف على الهاء كما يفعله المستعظم للأمر، المتعجب منه، الدال على أنه قد بهره، وملك عليه لفظه وخاطره. ثم قال من بعد: على العباد، عاذراً نفسه في الوقوف على الموصول دون وصلته لما كان فيه، ودالاً للسامع على أنه تحشم ذلك - على حاجة الموصول إلى صلته وضعف الإعراب وتحجره على جملة - ليفيد السامع منه ذهاب الصورة بالناطق.⁽³⁾

3.1.2.4 الاعتراض بين المضاف والمضاف إليه:

رؤى الفراء عن بعضهم أنه سمعه يقول: أكلت لحماً شاةً وهو يريد لحم شاة، فأشبع الفتحة فأنشأ عنها ألفاً، وهو اعتراض بين المضاف والمضاف إليه على ضيق الوقت وقصره بينهما⁽⁴⁾ وقال أيضاً: ومن ذلك ما رواه مبارك عن الحسن أنه كان يقرأ: (ثَلَاثَةَ آلَافٍ)، و(خَمْسَةَ آلَافٍ)، وقف لا يجري واحداً منهما [...] وقد جاء عنهم نحو هذا، حكى الفراء أنهم يقولون: أكلت لحماً شاةً يريدون لحم شاة [...] وهذا المثل لا يكون مع الإسراع والاستعجال، إنما يكون مع الروية والتثبت [...] وإذا جاز أن ينوى الوقف دون المظهر المضاف إليه أعني قوله: (آلاف) بل إذا جاز أن يعترض هذا الفتور والتماذي بين أثناء الحروف من المثال الواحد نحو قوله:

أقول إذا خرت على الكلكال يساً ناقصاً ما جنت من مجالي

⁽¹⁾ سورة الجمعة، آ: 1

⁽²⁾ سورة إبراهيم، آ: 10.

⁽³⁾ ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994) المختص في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج 2، ص 210-211

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ج 1، ص 258

وقوله فيما أنشدناه:

وأنت من الغوائل حين ترمى ومن ذم الرجال بمتزاح

يريد منتزح، مفتعل من نزع، كان الثاني والتمادي بالمد بين المضاف والمضاف إليه؛ لأنهما في الحقيقة اسمان لاسم واحد أمثل. ونحو قراءة الأعرج عن ابن أبي الزناد: (بثلثة آلاف)، بسكون الهاء وقد ذكرناه فيما قبل، فهذا تقوية وعذر لقراءة أبي سعيد⁽¹⁾.

ويضيف قائلا: ومن الحمل على اللفظ للمعنى قوله: يا بؤس للجهل ضَرَّارًا لأقوام
فتجشم الفصل بين المضاف والمضاف إليه بلام الجر؛ لما يعقبه من تأكيد معنى الإضافة، فهذا
ونظائره يؤكد أن المعاني تلعب بالألفاظ، تارة كذا، وأخرى كذا. وفيه بيان لما مضى [...] وهذا في القرآن ما
لا أحصيه لكثرتة⁽²⁾.

إن هذه النصوص تفصح عن الكيفية التي يفصل بها التنغيم بين المضاف والمضاف إليه من خلال
نطاقاته التنغيمية، رغم أن الإضافة تقتضي وصل المضاف والمضاف إليه، لأن الثاني تمام الأول، وهو معه في
أكثر الأحوال كالجاء الواحد⁽³⁾ وعلى ضيق الوقت وقصره بينهما⁽⁴⁾، ولكن النطاقات التنغيمية لا تراعي
ذلك، فتفصل ما لا ينفصل في حكم التركيب، لتؤكد حضورها القوي بصفتها مصفاة ورقبها عليه، بل
وعنصرها فاعلا في اشتقاق الجملة من بيتها العميقة.

2.2.4 الخرق على المستوى الصرفي:

لقد بينا سابقا من خلال التراث التطريزي العربي بروافده العديدة، وكذلك من خلال
سيلكورك (1984) صلة الطول أو المد بالمنحنيات (أو النطاقات التنغيمية)، إلا أن المد في المنظور الصرفي
يغير بنية الكلمة، وبهذا الشأن قد يكون في إلحاق هذا الملح التنغيمي خرق للأوزان الصرفية، وخروج عن
ضوابطها المسطرة؛ ومن أمثلة الخرق الصرفي التي أوردها عثمان بن جني تحويل: (ينبع) إلى (ينباع)
(والكلكل) إلى (الكلكال) و(عنصري) إلى (عنصرِي)⁽⁵⁾. وكذلك ما سطره في (باب في مطل الحركات)؛

(1) المصدر والجزء نفسيهما، ص. 165 - 166.

(2) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 211.

(3) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 165.

(4) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 258.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 1، ص. 166.

حيث تتحول (منتزح) إلى (منتزح)، و تصبح (أمين) (أمين) وتتحول (الصيارف، والمطافيل، والجلاعد) على التوالي إلى (الصيارف، والمطافيل، والجلاعيد) وتصير (انظر، والقرنفل) (انظر، والقرنفل)، ثم ختم هذا الباب بقوله: "فهذه هي الطريق. فما جاء منها قسه عليها"⁽¹⁾، وبذلك يصبح الخرق قاعدة قياسية لا حالة شاذة معزولة. وبهذه العلة احتج ابن جني لقراءة: (سأوريكم) معيدا أمثله في الخصائص، ثم قال: "إذا جاز هذا ونحوه نظما ونثرا ساغ أيضا أن يتأول لقراءة الحسن (سأوريكم) أراد سأريكم وأشبع ضمة الهمزة فأنشأ عنها واوا"⁽²⁾، ومن الأوزان المخروقة كذلك "فعل" التي تصبح "فعليل" يقول أبو الفتح: "وروينا عن قطرب نعيم الرجل زيد، بإشباع كسرة العين وإنشاء ياء بعدها كالمطافيل والمساجيد، ولا بد أن يكون الأمر على ما ذكرنا لأنه ليس في أمثلة الأفعال فعليل البتة"⁽³⁾. وقال أيضا أبو الفتح وهو يحتج لقراءة (سأوريكم دار الفاسقين): "ومنه المسموع عنهم في (الصيارف) و(الدراهم)، وأنشدنا أبو علي:

وأنني حيثما يسرى الهوى بصري من حوثها سلكوا أثنى فانظور

يريد فأنظره، فأشبع الضمة فأنشأ عنها واوا [...] وأنشد غيرهما [يقصد الفارسي وابن الأعرابي]:

عطاء جَاءَ العظام عَطَبُول كأن في أنيابها القرَفُول

يريد القرنفل، فإذا جاز هذا ونحوه نظما ونثرا ساغ أيضا أن يتأول لقراءة الحسن سأوريكم، أراد سأريكم وأشبع ضمة الهمزة فأنشأ عنها واوا"⁽⁴⁾.

إن هذه الخلخلة للصيغ الصرفية وقيودها نتيجة الإشباع أثارت نقاشات حادة بين القدماء، ومن ذلك ما أورده الزجاج عند حديثه عن أمين: "وفي أمين لغتان: قصر ومد، فالمقصود عربي، لكثرة: "فعليل" في العربي والممدود مختلف فيه وقد حكينا عن الأخفش أنه أعجمي لما لم ير هذا المثال في العربي، وهذا لا يصح [...] والمد فيه لإشباع الفتح كإشباع منتزح ولا ترضاها وأنظور" والصيارف، وغير ذلك.

(1) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1983): الخصائص، ج. 3، ص. 121-124.

(2) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 256-259.

(3) المصدر نفسه، ج. 1، ص. 357.

(4) المصدر نفسه، ج. 2، ص. 258-259.

وكما لا يجوز لأحد أن يقول إن هذه الكلمات أعجيبات لخروجها عن كلامهم، فكذلك لا يقال في آمين. وإذا كان هذا للإشباع فيها، فكذلك في آمين⁽¹⁾. إن الألفاظ المشبعة ليست أعجبية، ولكنها أيضا ليست على مقاييس علماء الصرف وأوزانهم، وإنما هي ألفاظ فصيحة لحقها التنغيم⁽²⁾.

3.2.4 الخرق على المستوى الصوتي:

لا تصمد القواعد الصوتية القديمة بدورها أمام النطاقات التنغيمية، التي تنازع التركيب في بنية الخطاب؛ حيث تتعرض تلك القواعد للخرق والتجاوز كلما تعارضت مع النطاقات التنغيمية. ويعتبر التقاء الساكنين من صور التعارض التي تكون فيها الغلبة للتنغيم. فمبدأ عدم التقاء الساكنين على أهميته في النسق الصوتي العربي القديم يتم تجاوزه؛ إذ إن ملمح المد، (والمد عندهم ساكن). إذا جاور ساكنا آخر حدث التقاء الساكنين، يقول الزركشي ناقلا عن ابن الحاجب: في (تصريفه): واغتفر التقاء الساكنين في نحو: ألحسن عندك وآيمن الله يميناك وهو في كل كلمة أولها همزة وصل مفتوحة ودخلت همزة الاستفهام عليها وذلك ما فيه لام التعريف مطلقا وفي آيمن الله وآيم الله خاصة، إذ لا ألف وصل مفتوحة سواها، وإنما فعلوا ذلك خوف لبس الخبر بالاستخبار، ألا ترى أنهم لو قالوا: ألحسن عندك؟ وحذفوا همزة الوصل على القياس في مثلها لم يعلم استخبار هو أم خبر فاتوا بهذه عوضا عن همزة الوصل قبل الساكن فصار قبل الساكن مدة فقالوا: ألحسن عندك؟ وكذلك آيمن الله يميناك؟ فيما ذكره. وبعض العرب يجعل همزة الوصل فيما ذكرنا بين بين، ويقول ألحسن عندك وآيمن الله يميناك؟ فيما ذكرنا، وقد جاء عن القراء بالوجهين في مثل ذلك والمشهور الأول⁽³⁾، ويقول شارح شافية ابن الحاجب: إذا دخلت همزة الاستفهام على أوله همزة وصل مفتوحة لم يجوز حذف همزة الوصل، وإن وقعت الدرج، لثلا يلتبس الاستخبار بالخبر [...]. وهون ذلك كون الألف أمكن في المد من أخويه⁽⁴⁾، ويقول أبو الفتح في السياق نفسه. قرأ: (آن جاءه الأعمى) بالمد الحسن، والأعمش: ألحق هو⁽⁵⁾، وهذه من صور الاغتفار عندهم وهم إن

(1) الزجاج (1986): إعراب القرآن، ج. 1، ص. 150-151.

(2) البايبي، أحمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 14-15.

(3) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 398-399.

(4) الاستربادي، رضي الدين محمد بن الحسن (1975): شرح شافية ابن الحاجب، ج. 2، ص. 224.

(5) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 321.

فعلوا ذلك خوف لبس الخبر بالاستخبار⁽¹⁾، فالنطاقات التنغيمية ترغم النحاة القدامى على تجاوز ما أسموه التلقاء ساكتين.

4.2.2 الخرق على المستوى الإعرابي⁽²⁾:

يمتد الخرق ليشمل مستوى الإعراب رغم أن من خصائص اللغة العربية ظهور الإعراب بالحركات أو الحروف على مكوناتها المعربة ظهوراً سطحياً، ورغم الوظائف الموكولة إليه من قبل النحو القديم؛ حيث اعتبر عنوان الدرس اللغوي العربي وسيلة التحليل اللغوي وحامل دلالة القصد من عملية التكلم⁽³⁾، ومع ذلك يخرقه التنغيم خرقاً ويفسده إفساداً، ولا يحجب ذلك عليك على ما به من مظاهر انتقاص صناعته، فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى، ألا ترى أن أقوى اللغتين وهي الحجازية في الاستفهام عن الأعلام نحو قولهم فيمن قال: مررت بزيد: من زيد؟ فالجر حكاية لجر المسؤول عنه، فهذا مما احتمل فيه إضعاف الإعراب لتقوية المعنى. ألا ترى أنه لو ركب اللغة التميمية طلباً لإصابة الإعراب فقال: من زيد لم يضح من ظاهر اللفظ أنه إنما يسأل عن زيد هذا المذكور آنفاً ولم يؤمن أن يظن به أنه إنما ارتحل سؤالا عن زيد آخر مستأنفاً؟ [...] فهذا ونظائره يؤكد أن المعاني تتلعب بالألفاظ تارة كذا، وأخرى كذا⁽⁴⁾.

إن الدلالة عامة والبؤرة خاصة ترتبط بالنطاقات التنغيمية بعامتها، وينبر العلو الموسيقي بخاصة وهذه النطاقات تماشياً مع البؤرة والدلالة لا تستسلم للاعتبارات الإعرابية، وهذا ما فطن إليه ابن جني بحسبه القوي فاعتبر أن العرب تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى، وأن المعاني تتلعب بالألفاظ.

إن هذا النص يبرز قضايا هامة منها:

- أ. إن التنغيم ينحط - باعتباره قضية صواتية تطريزية تجمع بين الأداء والتداول - الإعراب، وهو أسمى المستويات عند النحاة. فعلى الرغم من أهمية الرفع في الدلالة على المبتدأ إلا أن التنغيم اقتضى الجبر، فجرت الكلمة، وخرقت القاعدة!
- ب. إن المعاني أقوى من الأساليب والألفاظ تتلعب بها، والتنغيم من الوسائل الناقلة لها.

(1) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (1988): البرهان في علوم القرآن، ج. 1، ص. 398، وانظر كذلك:

الاستريادي، رضي الدين محمد بن الحسن (1975): شرح شافية ابن الحاجب، ج. 2، ص. 244.

(2) يمكن إدراجه ضمن الخرق على المستوى التركيبي، وإنما أقردنا له عنوان خاص لأهميته في النحو العربي.

(3) عنوان، حسين (1992): الإعراب بين الحد والوظيفة، ص. 99.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان (1994): المحصب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ج. 2، ص. 211.

ج. إن الظاهرة التنغيمية: (من زيد؟) لحن حجازي في الاستفهام، ولكنه استبعد من قواعد النحاة. شأنه في ذلك شأن كثير من الألحان وهنا تنتصب مرة أخرى الملاحظة السابقة: إن القرآن خاصة من خلال قراءاته المتعددة المتواترة والشاذة- قرئ بألحان العرب بينما تجاهل النحاة الباحثون عن معيارية موحدة هذه الألحان⁽¹⁾.

وحاصل القول: إن الملامح التنغيمية تتجاوز قواعد النحاة بعامة، مما يدعم دور التنغيم بخاصة. والتطريز بعامة في بنية الخطاب، ويقوض في المقابل استئثار التركيب بهذه الوظيفة.

3.4 خلاصة :

لقد ثبت لدينا في هذا الفصل، من خلال ما توفره الدراسات القرآنية بعامة، وكتب القراءات والتجويد، والاحتجاج، وإعراب القرآن ومعانيه وتفسيره بخاصة من معطيات، أن للتنغيم، (ومن ثمة للصوارة والتطريز)، دورا راقيا على التركيب؛ حيث يوجه النحو ويخرق خرقا قواعد النحو المختلفة، وفي مختلف مراحل الاشتقاق اللسانية، ومن هاهنا فإن نصيبه وافر في بنية اللغة. وهذا يدعونا إلى الكشف عن إسهام المكونات التطريزية بعامة في هذه البنية، وفي البنية الإيقاعية للغة. وعن مظاهر التفاعل والتداخل بين الملامح التطريزية، وحجم إسهام كل منها في تشكيل البنية التطريزية.

(1) البايي، أحمد (2003): التنغيم عند ابن جني، ص. 15.

